الجملة في الشعر العربي

تأليف
الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

الكتاب : الجملة فى الشعر العربى
المؤلف : د. محمد حماسة عبد اللطيف
رقم الإيداع : ٢١٢٤١ / ٢٠٠٥
تاريخ النشر : ٢٠٠٦
الترقيم الدولى : I. S. B. N. 977 - 215 - 864 - 7

الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة
الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)
ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤
التوزيع : دار غريب ٣,١ شارع كامل صدقى الفجالة – القاهرة
ت ٥٩٠٢١٠٧ – ٥٩١٧٩٥٩
إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر – الدور الأول
ت ٢٧٣٨١٤٢ – ٢٧٣٨١٤٣

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي • وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي • وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِّن

لِّسَانِي • يَفْقَهُوا قَوْلِي ﴾ .

مقدمة

أتيح لى مرتين فى حياتى حتى الآن أن أستمع من بعض الأميين إلى وصف للشعر . كانت المرة الأولى بعد حفل أقيم بمناسبة المولد النبوى الشريف ، ألقى فيه أحد الشعراء قصيدة فى مدح الرسول – ﷺ – وفى صباح اليوم التالى سمعت من أحد أبناء قريتى وصفا لما قاله الشاعر ، وقد أوجز هذا الوصف فى عبارة مؤداها : « لقد كان هذا الرجل يقول كلاما غير الكلام العادى » . وأما المرة الثانية – وكانت بعد حوالى عشرين عاما من السابقة – فكانت بعد حفل أقيم بمناسبة البدء فى بناء مدرسة جديدة فى قريتى ، وكان أحد أقاربى ينقل لى وصفا لوقائع هذا الحفل الذى ألقت فيه شاعرة معروفة قصيدة بهذه المناسبة ، فقال قريبى ما مؤداه : « لقد تكلم فلان وفلان ، أما السيدة فلانة فقد تكلمت كلاما مختلفا عن الكلام العادى » . وسرعان ما قفز إلى ذهنى ذلك الوصف القديم الذى سمعته قبل عشرين سنة ، ولفتنى ، برغم اختلاف المتحدث واختلاف الزمن والمناسبة ، اتفاق الوصفين فى أن الشعر كلام غير الكلام العادى ، وشدنى أن هذا الوصف التلقائى العفوى النابع من الإحساس الفطرى هو الذى يحاول المهتمون بالشعر من زمن بعيد تفسيرهُ والتدليل عليه .

إن بعض دارسى الشعر والمهتمين به عندما يقولون : « إن الشعر لغة داخل اللغة » – على حد تعبير بول فاليرى – لا يعنون بذلك أن الشعر يأتى بمفردات جديدة غير المفردات التى يستعملها أبناء اللغة ، أو يأتى بنظام نحوى جديد غير المعروف سلفا لديهم ، وإنما يعنون أنه يستخدم ما يعرفونه من اللغة من قبل مفرداتٍ ونُظُما ، لكنه يستخدم ما يعرفونه بطريقة تختلف عن الطريقة التى يعرفون فيتولد منها ما يدهش ويوقف على سر جديد من أسرار الروح الإنسانى الغامض ، والحياة الإنسانية الولود ، ويكشف جانبا من جوانب هذين العالمين : الروح والحياة . إنهم يعنون بذلك أن لغة الشعر تختلف فى أسلوبها عن لغة الكلام العادى بما تكون عليه وبما تثيره فينا .

ولا أريد هنا — بطبيعة الحال — أن أتحدث عن وظيفة الشعر ، ولكنى أريد أن أتحدث عن الوسائل اللغوية التى يصطنعها فتجعله كلاما غير الكلام العادى ، أو لغة داخل اللغة ، أو — إن شئنا الدقة والاختصار معا — تجعله شعرا .

وهذه الوسائل متشابكة متداخلة تشمل كل جوانب الظاهرة اللغوية ، وقد درست من قديم ، وما تزال تدرس حتى يوم الناس هذا . وقد اهتم كل فريق من الباحثين بوسيلة منها دون الأخريات ، حتى بدت كأنها مستقلة عما سواها . وعلى سبيل المثال اهتم العروضيون بالوزن وتفعيلاته وأعاريضه وأضربه ، واهتم علماء القافية بحدودها وأنواعها وعيوبها حتى قيل فى تعريف الشعر : « إنه قول موزون مُقَفًّى يدل على معنى » [1] مع أنهم يعرفون — وكذلك يعرف الآخرون — أن تحقق الوزن واستواء القافية وحدهما لا يصنع « شعرا » ، وهم مع ذلك لم يدرسوا فاعلية الوزن ولا تأثير القافية فى تحقق « المعنى » الذى يدل عليه الشعر ، بل اكتفوا بالوصف الظاهرى فحسب ، على حين يقوم الوزن والقافية بدور عظيم فى جعل الشعر شعرًا من جانب ، ويتدخلان فى بناء الجملة الشعرية من جانب آخر .

إن مَثَلَ العروضيين فى هذه الحال كمثل النحويين الذين يعنيهم مثلا أن الفاعل مرفوع ، وأنه هو الذى فعل الفعل أو اتصف به ، وأنه لا يتقدم على فعله ، وأن الفعل تتصل به علامة التأنيث وجوبا إذا كان مؤنثا حقيقيا غير مفصول من الفعل ، ولا يعنيهم بعد ذلك شىء آخر ، ويتحقق لهم ما يريدون فى مثالهم الأثير : « ضرب زيدٌ عمرًا » . لكن الانكسار فى القوانين الاختيارية الذى يحدث عند إسناد بعض الأفعال لبعض الأسماء فيحقق دهشة معينة أو خروجا عن المألوف لم يكن يعنيهم مع أنه من صميم النظرية النحوية ، ففى قول المتنبى مثلا :

فلم أر قبلى من مشى البحرُ نحوه ولا رجلًا قامتْ تعانقُه الأُسْدُ

---

(1) انظر : نقد الشعر لقدامة بن جعفر : ١٧ (تحقيق : كمال مصطفى) .

أو قول أبى العلاء المعرى :

فتى عشقته البابلية حقبة ... فلم يشفها منه برشف ولا لثم

نجد أن البحر يمشى ، والأُسْد تعانق الرجال ، والبابلية (الخمر) تعشق الفتيان ، وهذا كسر لقوانين الاختيار فى هذه الكلمات . فمشْى البحر ، ومعانقة الأُسد وعشق البابلية بما تحمله من عناصر المفاجأة والإدهاش ، والمشابهة الخفية التى يكشفها التركيب الشعرى بين عناصر ليس بينها تشابه فى الظاهر الملموس برغم عدم تلاؤم المشى للبحر ، والمعانقة للأسد والعشق للخمر ، لم يشغل به النحويون إلا فى إشارات عابرة مع أن ما فيها من صور مختلفة لم يقم إلا على الإسناد النحوىّ الذى أسند أشياء لأشياء لا يصح أن يكون بينها فى الواقع المألوف إسناد ، فالبحر لا يمشى كما يمشى الإنسان ، والتركيب الشعرى يجعل هنا من البحر إنسانا ، ومن الإنسان بحرًا زاخرا بعطائه وجلاله ، وبيت المتنبى يقيم تناسقا وعلاقة بين الإنسان والبحر والأُسد والماء — وهو أصل كل شىء حى — وبذلك يوقظ فينا الحنين الفطرى للنظام والتناسق عن طريق الاستعارة المنسوقة فى هذا البيت الموزون . وسواء أكان هذا ادعاء أم نقلا [1] فقد حدثت هذه المشابهة عندما تم الإسناد النحوى بين عناصر لا يكون بينها إسناد فى عرف الواقع .

عندما تخلى النحويون طائعين عن الاهتمام بما يترتب على الإسناد النحوى وغيره من العلاقات النحوية التى تحقق كسرًا لقوانين الاختيار كالإضافة ، والنعت

---

(١) يحاول عبد القاهر الجرجانى الدفاع ضد النظرية القائلة بأن الاستعارة نقل الاسم عن الشىء فيقول : « فقد تبين من غير وجه أن الاستعارة إنما هى ادعاء معنى الاسم للشىء لا نقل الاسم عن الشىء ، وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشىء علمت أن الذى قالوه من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له فى اللغة ونقل لها عما وضعت له كلام قد تسامحوا فيه ، لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالا عما وضع له بل مقرا عليه » (دلائل الإعجاز : ٤٣٧ — تحقيق : محمود شاكر) وأرى أن الحق فى جانب الشيخ عبد القاهر ، لأن النقل لا يحقق الاستعارة بمعناها الفنى ، أما الادعاء فهو يؤكد أن هناك معنيين أحدهما منقول عنه وهو الذى أقره العرف اللغوى ، والآخر منقول إليه وهو الذى اقتنصه الخيال الفنى ، والمشابهة بينهما هى الجسر الذى يحقق الاستعارة بالمعنى الفنى .

والحالية والتمييز والعطف وغيرها تركوا ذلك للبلاغيين الذين اكتفوا كذلك بالإشارة إلى ما أحدثه التركيب من مشابهة ظاهرية تمثلت فى إجراء الاستعارة ، وبذلك تجزأت أوصال النص الحىّ الواحد بين أيد عدّة كل يد تجذبه بشدة نحوها وهى أيد متباعدة .

إن شاعرية الشعر تتحقق عندما يتم فيه أمران يتعانقان معًا ، ولا يمكن فصلهما ، وفى كليهما — كما سوف نرى — كسر للنظام المألوف من أمر اللغة .

وأول هذين الأمرين هو « المجاز » الشعرى بأنواعه المختلفة ، وأعنى بالمجاز هنا مفارقة التركيب للمألوف فى الاستعمال فى اللغة غير الفنية بكسر قوانين الاختيار المعروفة بين الكلمات [1] لأن المجاز وسيلة مهمة من وسائل التصوير . والبحث فى المجاز من حيث هو مظهر عمل الذهن المبدع ووسيلة الشاعر الخلاقة فى كشف أسرار التشابه الخفى الكامن بين الأشياء التى تبدو فى الظاهر غير متشابهة — كما أشار إلى ذلك أرسطو [2] — بحث دقيق خفىّ المسالك ، ولكنه — فى الوقت نفسه — ضرورى ؛ لأنه يقفنا على سرّ من أسرار الإبداع اللغوى ؛ ولذلك عُرف الشعر بأنه الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف [3] . والذى يساعد الشاعر — إلى حد كبير — على أن يكون شاعرًا — كما تقول كارولين سبرجون — هو قدرته التى تفوق غيره على إدراك المشابهات الخفية ، وقدرته على استخدام الكلمات — كما يقول شيللى — للكشف عن تماثل الأشياء الدائم بواسطة صور تشترك فى حياة الحقيقة . إنه قد يحدث أن تحرك الاستعارة البليغة

---

(١) انظر كتابى : النحو والدلالة ٩٦ — ٩٨ .

(٢) يقول أرسطو : « إذا اعترض بأن التصوير غير مطابق للحقيقة فقد يمكن أن يجاب بأن الشاعر إنما مثل الأشياء كما ينبغى أن تكون كما كان سوفكليس يقول : إنه يصور الناس كما ينبغى أن يكونوا ، على حين أن أوريبدس يصورهم كما هم ، وبهذا يرتفع الاعتراض أما إذا لم يكن التصوير من هذا النوع ولا من ذاك النوع فقد يمكن للشاعر أن يجيب بأنه يصورهم كما يظنهم الناس » (فى الشعر لأرسطو : ١٤٤ — ترجمة الدكتور : شكرى محمد عياد) .

(٣) انظر : مقدمة ابن خلدون ١٤١٥ (نشر الدكتور : على عبد الواحد وافى) .

فى الشعر البليغ مشاعرنا ، وتثير عواطفنا ، بحيث إنه يستحيل التعبير عن هذه الاستعارة بطريقة عقلانية ومنطقية بحتة . وهى تثير عواطفنا ؛ لأنها تحرك عواطفنا أو توقظ شيئا ما فى أعماق أعماق كياننا يجبُ تسميته روحانيا ؛ إذ لا تستطيع الحقائق الكبرى أن تتخذ شكلا أو صورة يتمكن العقل البشرى من فهمها إلا بواسطة هذه التماثلات الخفية ، وإلّا تعذر التعبير عنها ، وهذا ما يدركه الشاعر حقّ الإدراك (١) .

إن إدراك مثل هذا التشابه الخفىّ يثير لدى المتلقى المفاجأة التى تدهشه ، والمتلقى قادر ببصيرته على الإحساس بهذه المفاجأة . إن المجاز الشعرى من خلال الوزن يجعل لغة الشعر مختلفة عن لغة النثر ، وإن خالف فى ذلك الشاعر الإنجليزى ووردزوورث فى مقدمته الشهيرة لديوانه : « الأقاصيص الشعرية الوجدانية The lyrecal ballads » . وقد ردّ عليه زميله الشاعر الناقد كوليردج إذ يقول تعقيبا على بعض القصائد : إن العقل السليم والبصيرة العادية بتركيب العقل الإنسانى فيهما بالتأكيد كل الكفاية لإثبات أن مثل هذه اللغة ومثل هذه التراكيب ليست النتاج الطبيعى لا لقوة الاستدعاء Fancy ولا لقوة الخيال Imagination وأن عملها يتكون من إثارة المفاجأة عن طريق التنسيق الظاهرى لأشياء مختلفة لا يمكن التوفيق بينها (٢) فى المألوف اللغوى فى غير الشعر .

إن المجاز هو الكسر الأول الذى تحققه لغة الشعر فى العلاقات بين الكلمات فى الجملة بإعطائها وظائف نحوية لم تكن لتشغلها فى غير الشعر ، وبذلك تصبح اللغة فى الشعر غير اللغة العادية (٣) . إن القصيدة ليست تعبيرًا

---

(١) انظر : دليل الدراسات الأسلوبية : ٦٦ (الدكتور : ميشال زكريا) .

(٢) النظرية الرومانتيكية فى الشعر ، سيرة أدبية لكوليردج : ٣١٨ ، ٣١٩ (ترجمة الدكتور : عبد الحكيم حسان) .

(٣) يقول الأستاذ عباس محمود العقاد : « والمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعرى لأنه تشبيهات داخلية وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة وهذه هى العبارات الشعرية فى جوهرها الأصيل » (اللغة الشاعرة : ٤٦) .

وفيا عن عالم غير عادى ، ولكنها – على حد تعبير بعض النقاد – تعبير غير عادى عن عالم عادىّ ، فالمجاوزة لا تحدث فى العالم المعبّر عنه ، ولكنها تحدث فى اللغة المعبّر بها ، ومن هنا يشد الانتباه إلى اللغة نفسها . إن القصيدة هى كيمياء الكلمة التى من خلالها تلتحم فى العبارة كلمات تعد متنافرة فى قانون الاستعمال العادى للغة (١) .

إن الاستعارة تظل مبدأ جوهريا ، وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر . إنها تعتمد على ما فى الكلمة من حَمْل أو خصب كامن ، وبعبارة أخرى حين تستخدم الكلمة استخداما مجازيا تكتسب قوة لم يكن لنا بها عهد قريب . والشاعر بذلك لا يعدو على الواقع وإنما يستبصره استبصارا لا يمكن أن يحتج له احتجاجا عقليا خالصا ، لأنه يقصد إلى معرفة تتغلغل فى بواطن الأشياء يحسها إحساسا مباشرا معتمدا فى ذلك على بصيرة أو حدس ينقل إليه الوحدة الحيوية التى تربط بين أجزاء الوجود . والاستعارة هى التى تضم المجال الذاتى والمجال الموضوعى معا بشكل من الأشكال (٢) ؛ ولذلك نجد أن الاستعارة فى الشعر ضرب من الحدس الذى يمدنا بعيان مباشر ، وذلك لأنها – كما يقول ريتشاردز – هى الوسيلة العظمى التى يجمع الذهن بواسطتها فى الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، من أجل التأثير فى المواقف والدوافع ، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التى ينشئها الذهن بينها ، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيدا وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقة المنطقية إلا فى حالات قليلة جدا . إن الاستعارة وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها فى نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة اللازمة لاكتمالها (٣) .

---

(١) انظر : بناء لغة الشعر : ١٤٠ .

(٢) انظر : الصورة الأدبية للدكتور : مصطفى ناصف : ١٢٤ – ١٥٠ .

(٣) انظر : مبادىء النقد الأدبى لريتشاردز : ٣١٠ (ترجمة : محمد مصطفى بدوى) .

وإذا كان للمجاز هذا الدور فى تكوين شاعريّة الشعر ومجاوزة لغته للغة المألوفة فإن الأصل الأول فى إحداث المجاز بأنواعه هو إيقاع العلاقات النحوية بين الكلمات بعضها والبعض الآخر فى الجملة ، ومن هنا ينبغى التنبه إلى الكلمة التى تشغل الوظيفة النحوية ، وينبغى عدم قصر الاهتمام على الوظيفة النحوية وحدها وعلى تحقق الإعراب فى ذاته دون الالتفات إلى المفردات التى يُدخلها التركيب فى علاقات جديدة . وعلينا دائما أن نربط بين الوظيفة وشاغلها وما ينتج عن تفاعلهما من دلالة جديدة فنربط من ثمَّ بين النحو والدلالة ، فلا يعالج أحدهما بمعزل عن الآخر فيكون ذلك بمثابة فصل وجهى العملة الواحدة أحدهما عن الآخر . وإذا عدنا لبيت المتنبى السابق :

فلم أر مثلى من مشى البحر نحوه ولا رجلا قامت تعانقه الأُسْدُ

فهل كان يمكن تحقق الاستعارة فيه دون أن يتحقق إسناد الفاعلية بين (مشى) و (البحر) والمزاوجة التى تمت بين كلمتين كل منهما من مجال دلالى لا يتعامل مع الآخر فى مألوف اللغة واستعمالها اليومى . إن الفعل (مشى) لا يكون فى المألوف مسندا إلا لمن يتصور منه القدرة على الحركة بطريقة مخصوصة تقوم على رجلين أو أربع ، وعند إسناد البحر إليه فاعلا له ينهض البحر قائما يسير على قدمين ، ويتحدد هذا العظيم الجليل الطامى بالظرف « نحوَه » بحيث يحتويه العقل فى هيئته الجديدة متجها نحو رجل ، قاصدا إليه سعى رجل إلى رجل . إن هذا الإسناد قد نقل كل خصائص من يمشى إلى البحر ، وأدخل هذا البحر الصاخب المترامى فى دائرة الذين يمشون ، بحيث صار واحدا منهم ، ولكنه مع هذا يظل واحدا مخصوصا ، وخصوصيته كامنة فى لفظه وهو « البحر » . إن الإسناد النحوى أخرجه من دائرة البحار لأنه بحر يمشى مثل الماشين ، ولفظه المعجمىّ يبقى له خصوصية نوعه الذى ينتمى إليه وهو البحر ، وكل من الطرفين الإسناد النحوى واللفظ المعجمى يشده فيبقى فى مرحلة وسطى فلا يصبح أحد أفراد من يمشون ولا يعود بحرا كما كان قبل الإسناد النحوى ، بل يمكن القول : إنه أصبح بحرًا شعريًّا .

ولقد تنبهت نظرية النحو التحويلى التوليدى إلى كسر قانون الاختيار بين الكلمات وعالجته ضمن مباحثها ، وإن كانت فى أول أمرها تنظر إلى التراكيب المجازية على أنها أقل صحة من التراكيب المألوفة ، وتجعل الصحة النحوية درجات degrees of grammaticality (١) لأن تطبيق قوانين المفردات lexical rules فى النظرية يعنى اختيار الكلمات المناسبة والمطلوبة لتعويض مكونات مخرج out put تطبيق قوانين التركيب الباطنى Deep structure التى تعطى مكونات عامة فقط . وإذا كان اختيار المفردات سليما تكون الجملة صحيحة نحويا grammatical . أما إذا كان اختيار المفردات غير سليم فتصبح الجملة أقل صحة من الوجهة النحوية less grammatical غير أنها مع هذا لا يصح وصفها بأنها مغلوطة ungrammatical . ولتوضيح ذلك نفترض أن قوانين التركيب الباطنى أعطتنا (اسم مفرد + فعل لازم) فإذا اخترنا المفردات (الولد نام) كانت الجملة صحيحة . ولكن إذا اخترنا (الشمس نامت) كانت الجملة أقل صحة ، ولكنها ليست مغلوطة نحويا . وهنا فى الواقع يأتى التفسير المجازى لاستعمال المفردات فى غير ما وضعت له أصلا (٢) .

ويبدو هذا الفهم — بشكل ما — قريبا مما أشار إليه سيبويه من قديم عن الكلام المحال ، وقد شرحت مفهومه فى مكان آخر (٣) . ويقرب منه كذلك ما يقوله ابن يعيش شارح المفصل وهو بصدد شرح عبارة الزمخشرى « لأن الفعل فى الحقيقة وصف فى الفاعل » فيقول ابن يعيش فى شرحها : « يريد الفعل الحقيقى وهو الحدث ، وذلك وصف فى الفاعل ، فإذا أخبرت عن فاعل لا يصح منه كان محالا ، نحو قولك : تكلم الحجر ، وطار الفرس . فالحجر

---

(١) انظر : Chomsky, Aspects of the Theory of Syntax. p. 77 (Cmpridge the M. I. T press, 1965).

(٢) انظر : قواعد تحويلية للغة العربية للدكتور : محمد على الخولى : ٣٦ .

(٣) انظر : كتابى (النحو والدلالة) ، المبحث الثانى .

لا يوصف بالكلام ولا الفرس بالطيران إلا أن تريد المجاز ، كذلك قولك : طاب زيد وتصبب وتفقأ ، لا يوصف زيد بالطيب والتصبب والتفقؤ ، فعلم بذلك أن المراد المجاز ، وذلك أنه فى الحقيقة لشىء من سببه ، وإنما أسند إليه مبالغة وتأكيدا . ومعنى المبالغة أن الفعل كان مسندا لجزء منه فصار مسندا إلى الجميع وهو أبلغ فى المعنى ، والتأكيد أنه لما كان يفهم منه الإسناد إلى ما هو منتصب به ثم أسند فى اللفظ إلى زيد تمكن المعنى ، ثم لما احتمل أشياء كثيرة وهو أن تطيب نفسه بأن تنبسط ولا تنقبض ، وأن يطيب لسانه بأن يعذب كلامه وأن يطيب قلبه بأن يصفو انجلاؤه تبين المراد من ذلك بالنكرة التى هى فاعل فى المعنى فقيل طاب زيدٌ نفسا ، وكذلك الباقى » (١) .

ولما كان المجاز يمكن أن يكون فى النثر وليس مخصوصا بالشعر ، غير أنه يكثر فى الشعر كثرة فائقة ، كان الوزن متعانقا معه ، ومنظّما لإقامة العلاقات بين الجمل المشتملة عليه . ويمكننا القول إن جميع خصائص الجملة فى الشعر مبعثها من الوزن والقافية . ومن هنا يمثل الوزن الشعرى الخصيصة الأخرى مع المجاز لانفراد لغة الشعر عن النثر وتميزها منه .

ولاشك أن الوزن يمثل مباينة واضحة للغة الشعر ، إذ تسير الجملة فى الشعر سيرا منظما يعتمد على توالى المقاطع الصوتية فيها تواليا يحكمه النمط الذى تختاره القصيدة لإيقاعها العروضى ، وقد تنتهى الجملة قبل نهاية البيت ، وتبدأ جملة جديدة لا تنتهى بنهاية البيت ، وقد تنتهى الجملة بنهاية البيت . وسواء أكان هذا أم ذاك فإن آخر البيت محكوم بمقطع معين لابد من تكراره فى كل بيت لأن القافية تحتويه ، ومن هنا تتنازع الجملة عوامل أخرى ، غيرها فى النثر ، تعمل على ضبطها وعدم مخالفة توالى النظام المقطعى والنظام القافوى فيها . ومن هنا تعمل هذه العوامل الجديدة فى كثير من الأحيان على اختيار كلمات معينة يتوافر لها ما يعين على هذا الضبط الإيقاعى فى المقاطع الصوتية ، وتعمل فى الوقت نفسه

---

(١) شرح المفصل لابن يعيش ٢/٧٥ .

على دفع بعض العناصر إلى الصدارة وتأخير بعضها الآخر حتى تستقر القافية فى موضعها المقدر متآخية مع مثيلاتها فى القصيدة غير نابية ولا جافية ، ومتلائمة مع السياق الدلالى للقصيدة بما يبذله الشاعر من جهد فى تنظيم علاقاتها النحوية المتوافقة فى البناء التصويرى والمعطى السياق .

وقد يتناول الدارسون كل جانب من جوانب الشعر وحده معزولا عن بقية الجوانب الأخرى ، كأن يتناول العروضيون الوزن ليبينوا نوع بحره وما فيه من زحافات وعلل وأعاريض وأضرب ، وكأن يتناول النحاة ما فى الشعر من تراكيب تعد شاهدًا على قاعدة لديهم إيجابا بإثباتها ، أو سلبا بتشذيذها ، وكأن يتناول البلاغيون ما فيه من تشبيه يبينون أطرافه وأنواعه ، أو استعارة يجرونها بالتفكيك وإعادة التركيب . وقد يتناول غير هؤلاء وأولئك ما يبغونه فى الشعر . ولكن يظل النص الشعرى وحدةً تحتاج إلى تعاون هذه الجوانب المختلفة لتفسيرها وشرح أبعاد تركيبها وبنائها اللغوى بطريقة تعتمد على مكونات البناء الشعرى نفسه متعاونة غير متنافرة .

إن تعاون هذه الجوانب المتعددة أمر ضرورى ؛ لأنه يوقفنا على أسرار الإبداع اللغوى . وإننى أعتقد أن قدرة النحو عظيمة ، وطاقته كبيرة على إخصاب التفسير اللغوى عامة ، والشعرى منه على وجه الخصوص [1] . وعلى المشتغلين بالنحو أن يستنقذوه من الزاوية الضيقة المظلمة التى أريد له أن يقبع فيها ، وتحدد إقامته ، غفلةً عن إمكاناته وقدرته على الإضاءة ، والكشف والتفسير ، أو جهلًا بها . إن كل ما يجرى على سطح الجملة المنطوقة فى الشعر وفى غيره يقبع تحته البناء النحوى الذى يوجه ويربط ويؤدى إلى التفاعل ويفسّر . ويتعاون

---

(١) للأسلوبيين الذين ينطلقون من دراسة التركيب تطبيقات جيدة فى هذا الصدد (انظر : إشارة إلى أهم هذه الأعمال فى كتابى : « النحو والدلالة » صفحات : ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥) وكذلك للدكتور : محمد عبد المطلب محاولات طيبة فى هذا الصدد تنظيرا وتطبيقا (انظر له : « بناء الأسلوب فى شعر الحداثة » ١٩٨٨ م وأيضا : « العلامة والعلامية » الوطن العربى للنشر والتوزيع ١٩٨٨ م) .

فى الشعر مع هذا البناء النحوىّ البناءُ العروضى ، ويتفاعل معه ؛ ومن هنا كان لابد من محاولة كشف هذا التعاون الفعّال .

إنّ لغة الشعر تكسير رتابة اللغة المألوفة . وليس المقصود بهذا الكسر - بالطبع - كسر نظام اللغة الصرفى أو النحوىّ ؛ لأن قمة الإبداع تتمثل فى كونه إبداعًا داخل هذا النظام نفسه ، وقد دأب بعض النقاد المعاصرين على تحريض الشعراء على كسر نظام اللغة وتحطيم قوانينها أو كسر رقبتها على حد قولهم . ولكن أحد الشعراء البارزين يقول فى الرد على هذه الدعوة : « والتحريض على تحطيم اللغة لا يفجر لغة الشعر ، بل يبرر الجهل بأبسط قواعد النحو والإملاء ، والنتيجة دورة جديدة من دورات الانحطاط تراجَع فيها الشعر وهزل وساخت قدماه فى رمال التقليد الجديد المتحركة ومستنقعاته الموحلة »[1] ويحاول هذا الشاعر نفسه تعريف الإبداع الشعرى وتحديد الطريق إليه فيقول : « ليس الإبداع إلا أن نترجم فى شعرنا ما خلقه الله فينا . فمنذ أن هبط آدم إلى الأرض حتى الآن لم يحدث أن كان إنسان مثيلا لإنسان آخر ، وإن كان أخا أو شبيها ، وهذا ما ننتظره من الشاعر : أن يرى العالم ويرينا إياه من خلال فطرته التى لا تماثلها فطرة أخرى . وليس الطريق لهذه الرؤية الفريدة إلا لغة جديدة قادرة على إعادة امتلاك العالم وكشف مجهوله . أقصد المجهول الذى نعانى الإحساس به فعلا ، لا ذلك المجهول المستعار أو المخترع الذى نتصوره خارج الواقع ونقيضا له ، بينما الواقع ملىء بالمجهولات الخارقة .

واللغة الجديدة ليست مجرد لغة أخرى مخالفة للغة السائدة ، بل هى مع كونها كذلك أشد حميمية واتصالا بالعالم من سواها ، وأكثر قدرة على امتلاكه والنفاذ إلى جوهره . إنها لغة تكشف الخارج كما تكشف الداخل ، تضىء للشاعر أعماقه كما تضىء له الطبيعة حتى تنقدح الشرارة ويبدأ الحريق ، لغة تتميز بالغنى

---

(١) أسئلة الشعر : الواقع والأسطورة . أحمد عبد المعطى حجازى (الأهرام ١٩٨٩/١/٤) .

والحساسية ، بالصحة والجمال كأنها الكائنات الجبلية أو تماثيل الإغريق ، تصلنا بالماضى وتفتح المستقبل ، هذه اللغة كانت دائما المطلب الأول لشعرنا الحديث ، بل كانت المطلب الأول لثقافتنا الحديثة كلها » (١) ولا يصح أن يتخلف النحو عن هذه الدعوة ، بل عليه أن يواكبها فيساعد على كشف طاقة هذه « اللغة الجديدة » التى حققها الشعراء والمبدعون من مطالع عهد الإحياء حتى الآن ، ويعمل على تحديدها من خلال الوصف الصحيح والتفسير الدلالىّ السليم .

وإننى أعتقد أنه إذا أريد للنحو أن يكون له دورٌ واضح فى حياتنا المعاصرة سوى التخطئة والتصويب اللذين لا يعبأ بهما كثيرون ؛ فليس أمامه – فيما أرى – فى الوقت الراهن إلا أن يسلك سبيلين ، كلاهما نافع للعربية ، وكلاهما يكسب النحو حياة وفاعلية .

أولاهما : أن يتجه النحو إلى العربية المعاصرة فى نصوصها الفصيحة فيجمع تراكيبها ويصف أنماطها ، ويقدم وصفا دقيقا لها ، فما كان منها جاريا على نسق العربية التى قُعِّد لها فى الماضى متبعا سننها وطرائقها أبقى على مصطلحاته النحوية المعبرة عنه الواصفة له ، وما كان خارجا عن الأصل القديم وليس له منه نظير وهو مع ذلك متعارف غير منكور ، وذو دلالة ، وليس له فى قواعد النحو ما يصفه ، كان لابد من تقديم وصف نحوى مناسب له معين على فهمه وتفسيره . وهذه المهمة فى حقيقة الأمر ليست سهلة ولا ميسورة بحيث يستطيع فرد واحد أن يقوم بها وينهض بتكاليفها ، ولكنها مهمة شاقة عسيرة تحتاج إلى تكاتف الباحثين فى الجامعات والمجامع اللغوية وبعض الجهات القادرة على التمويل حتى يمكنها أن تأخذ بسبيلها إلى التّنفيذ . وما أشبه هذه الحال – إذا أخذ فى العمل بها – بحال اللغة والعلماء فى فترة التقعيد للعربية أول مرة ، إذ تضافر على هذا العمل الجليل

(١) السابق نفسه .

عشرات العلماء فى عشرات من السنوات المتواصلة حتى اكتمل الوصف النحوى للعربية واستوى عمود النحو العربى .

والأخرى : أن يعمد النحويون المعاصرون إلى النصوص العربية قديمها وحديثها - كما فعل الأسلاف العظماء مع القرآن الكريم والشعر دواوينه ومختاراته - فيحاولوا أن يكشفوا دور النحو فى بنائها ، ويبينوا ما تقوم به المعطيات النحوية فى تركيبها وترابط أجزائها ، واستواء هيئتها وما تقدمه فى إنتاج دلالتها وقيمة هذا الدور فى تحديد الدلالة . وبذلك يرتبط النحو فى الأذهان - وخاصة أذهان الناشئة - بجانب عملىّ نافع مفيد من جانب ، وبالدلالة من جانب آخر .

وقد حاولت فى هذا الكتاب أن أقترب من وهج الشعر . ولم أفرق فيه بين شعر قديم وآخر حديث ، بل رأيت فى محاولة الاقتراب من الشعر الحديث تدليلا على قدرة النحو على الكشف والتفسير لهذا النمط الشعرى الذى أصبح واقعا فنيا لا يمكن تجاهله والتغاضى عنه كما يفعل كثير من الباحثين .

وكانت وسيلتى فى تحقيق غايتى هى الاعتماد على أبنية الشعر العميقة القابعة تحت سطحه توجهه وتحكم مساره ، وأقصد بهذه الأبنية العميقة فيه بناءه النحوىّ وبناءه العروضى معا ، فحاولت من خلال منظور التفاعل بين هذين الجانبين أن أتعرف خصائص الجملة فى الشعر ، كما حاولت تعرف أثر القافية ، وأثر الوزن فى بناء الجملة الشعرية .

وقد عمدت فى عملى إلى التطبيق ؛ لأن التطبيق هو الجانب المفتقد إلى حدّ ما . وجهدت أن يكون هذا التطبيق فى كثير منه على نصوص كاملة حتى تكون الرؤية التفسيرية واضحة مكتملة ، وحاولت أن أبين كيف يتعامل الشاعر مع التقاليد الفنية المعروفة سَلَفًا من قِبَل النظام العروضى ونظام القافية ، ومن قبل النظام النحوى بجوانبه المتعددة ليجعل منها ابتكارا خاصا ، وملمحًا أسلوبيا مميزا ، ويحولها إلى مثيرات أسلوبية . ولذلك لم أتعرض لما يسمى بقصيدة النثر . وكنت

أحيانا أعبر من ذلك إلى التأثيرات الدلالية لهذه المميزات الأسلوبية بما يساعد على الاقتراب من مجال علم السلوك الأسلوبى Stylobehavouristics الذى يدرس العوامل المرتبطة بالمثيرات واستجاباتها ويتعامل مع الاستجابة للمثيرات الأسلوبية بوصفها مفاتيح مهمة لفهم معنى هذه المثيرات ، ومما لاشك فيه أن المعنى يعد المهمة الأساسية فى كل دراسة لغوية .

وإنى لأرجو أن تفتح هذه الدراسة باب النظر فى الأبنية العميقة التى تكمن تحت سطح العمل الشعرى ، ويتفاعل بعضها مع البعض الآخر من أجل تحديد العبارة الشعرية واختيارها ؛ فليس مجيء القصيدة على وزن معين خاليا من أية دلالة ، وليس اختيار قافية معينة لها بلا تأثير ، وليس اختيار أنماط تركيبية مخصوصة فيها فارغا من أى محتوى . وإنى قد أسلم منذ البدء أن هذا كله قد يكون غير منظور إليه فى وعى الشاعر ، ولكن فى الوقت نفسه أوقن أن الوزن المعين ، والقافية المختارة يؤديان بالضرورة إلى اختيار تراكيب نحوية معينة ، وهذه بدورها لكى تتحقق لابد لها من مفردات معينة تتوافق بمقاطعها وصيغها مع النحو والوزن معًا ، ومن هنا تفرض هذه المفردات ، التى جاءت من أجل أن توازن البنية العروضية والبنية النحوية ، ظلالها المعينة التى تكوّن مع غيرها البنية الدلالية للنص الشعرى .

إننى أرجو أن يكون عملى فى هذا الكتاب معينا لقرائى على فهم العربية وأرجو أن أكون قد قاربت النجاح فى نقل حبى للعربية إليهم . والله من وراء القصد وهو حسبى .

محمد حماسة

الفصل الأول

عن خصائص الجملة فى الشعر

حاول النحويون من قديم أن يكشفوا خصائص الجملة فى الشعر ، ويبينوا الفروق بينها وبين خصائص الجملة النثرية . وتظهر بوادر هذه المحاولة فى الصفحات الأولى من كتاب سيبويه ، عندما عقد بابًا سماه : « باب ما يحتمل الشعر » مريدا بذلك أن يبين أن نظام النحو فى الشعر يسمح بما لا يُسمح به فى الشعر . وقد كشف هذا أكبر شارحى كتاب سيبويه ، وهو أبو سعيد السيرافى ، عندما أراد أن يشرح هذا الباب ، فقال : « اعلم أن سيبويه ذكر فى هذا الباب جملة من ضرورة الشعر ؛ ليرى بها الفرق بين الشعر والكلام ، ولم يتقصّه ، لأنه لم يكن غرضه فى ذكر ضرورة الشاعر قصدًا إليها نفسها ، وإنما أراد أن يصل هذا الباب بالأبواب التى تقدمت فيما يعرض فى كلام العرب ، ومذهبهم فى الكلام المنظوم والمنثور » [1] وقد بدأ سيبويه بمبدأ عام هو قوله : « اعلم أنه يجوز فى الشعر ما لا يجوز فى الكلام » [2] ، وذكر عددا من الأشياء التى تجوز فى الشعر . وكثيرٌ منها يتعلق بالكلمة المفردة . ولم يشر إلى أن شيئا من هذا « ضرورة » ، غير أنه ختم الفصل بمبدأ عام كذلك ، هو قوله : « وليس شىء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها » [3] ؛ أى أنّ ما يرد فى الشعر محكوم بقوانين لغوية خاصة تسمح به ، وتجيزه فى هذا المستوى من مستويات الكلام ، وليس شيئًا يلجئهم إليه الوزن ، وتضطرهم نحوه القافية ، أو أن هذه الأمور الجائزة متروكة لعبث العابثين ، ولغو اللاغين ، بل إنها خصائص خاصة ، يجيزها النظام اللغوى فى هذا الضرب المخصوص من الكلام ، ولها وجهٌ يُطْلَب ، ومعنًى يراد .

ويقول سيبويه بعد المبدأ السابق مباشرة : « وما يجوز فى الشعر أكثر من أن

---

(١) أبو سعيد السيرافى ، شرح كتاب سيبويه ١/٢٠٠ .
(٢) سيبويه : ١/٢٦ .
(٣) السابق : ١/٣٢ .

أذكره لك ههنا ؛ لأن هذا موضع جمل ، وسنبينُ ذلك فيما نستقبل إن شاء الله » [1] . وقد كان سيبويه فى هذا الموضع من كتابه يذكر عددا من القوانين اللغوية العامّة قبل أن يأخذ فى التفصيل ، ولعله أراد ، بما ذكره عما يحتمله الشعر ، أن يشير إلى أن نظام الشعر مختلف عن النثر .

وقد تلقّف النحويون بعده إشارتَه إلى هذا المبدأ اللغوى ، وتعاملوا معه على أن للشعر ضرورات بدلا من أن يكون له نظامه المخصوص فى تأليف جمله ، وبناء تراكيبه ، ثمّ ما لبثوا أن ألفوا فى ذلك كتبا عرفت بكتب ضرورة الشعر ، أو الضرائر ، أو ما يجوز للشاعر فى الضرورة ، وغير ذلك ، فمالوا بذلك عن طريق سيبويه ، وانصرفوا إلى استخراج الضرورات ، وتركوا وصف الجملة فى الشعر وصفًا مقصودًا لذاته .

وإذا تركنا ما سموه الضرورة الشعرية جانبا ، وحاولنا العودة إلى السَّنَن الصحيح فى محاولة البحث عن خصائص الجملة فى الشعر ؛ فإن علينا بدءًا أن نعرف أن الشاعر عندما يبدأ فى كتابة قصيدة يكون على وعى تام بأنه يفارق نظامَ اللغة العادية . وهو يحاول أن يحمل قراءه على أن يشعروا معه بهذه المفارقة . إنّه يهدم النظام المألوف ؛ ليشكل نظامًا جديدًا مبتكرًا ؛ فهو يهدم ؛ ليبنى . ويكسر ؛ ليجمع من جديد ما كسره ، ويعيد تركيبه بطريقة خاصة . ونحن عندما نستقبل الشعرَ ، ونتلقاه نكون مهيّئين — بحاسة التذوق — لعملية الهدم ، والبناءِ الجديد هذه . بل إنّ متلقى الشعر لا يَقْبلون من الشاعر أن يقول لهم ما يعرفونه بالطريقة التى يعرفونها . إنهم يتوقعون منه أن يقول لهم ما يعرفونه بطريقةٍ لا يعرفونها . وهذه هى المعادلة التى يتفاضل عندها الشعراء ، ويختلف بعضهم عن الآخر فى تحقيقها . إن متلقى الشعر يسلّمون للشاعر بحرية التصرف فى التقاليد اللغوية الموروثة ، المتفق عليها فى لغة الكلام ، فى مقابل أن يحقق لهم تلك المعادلة .

---

(١) السابق نفسه .

وعلى الشعراء الأفذاذ يقع عبء تجديد دم اللغة ، وإمدادها بالحيوية التى تكفل لها التطور ، والاستمرار . ومُتلقّو الشعر يقبلون فى الشعر ما لا يقبلونه فى غيره ، سواء أكان ذلك على مستوى الدالّ ، أم على مستوى المدلول . إن الذين استمعوا إلى النابغة الذبيانى – مثلا – عندما أنشد [1] :

سَقَطَ النَّصِيفُ وَلَمْ تُرِدْ إِسْقَاطَهُ ... فَتَنَاوَلَتْهُ وَاتَّقَتْنَا بِالْيَدِ
بِمُخضَّبٍ رَخْصٍ كَأَنَّ بَنَانَهُ ... عَنَمٌ يكادُ مِنَ اللَّطَافَةِ يُعْقَدِ
نَظَرَتْ إليكَ بِحاجةٍ لمْ تَقْضِهَا ... نَظَرَ السَّقِيمِ إِلَى وُجُوهِ الْعُوَّدِ

طربوا لهذا القول ، وقبلوا هذه الصورة التى أنشأها من سقوط نصيف لم يُرد إسقاطه ، وتناوله مع الاتقاء بيدٍ مخضّبة تشبه أصابعها ذلك العَنَم اللّطيف الذى يمكن عَقْدُه لرهافته ونعومته . وسمحوا له بالمخالفة اللغوية فى نُطْق الفعل « يُعْقَد » على غير الطريقة التى يُنطق بها فى النثر [2] .

وإذن ، كان هذا المدلول – مع بساطته الظاهرية – مقبولًا ؛ لأنه – فى الشعر وحده – يحمل دلالات تتكاثف عن طريق مدلولات أخرى فى السياق ، وتولد دلالة أعمق عن طريق التضافر مع غيرها . وكان هذا الدالّ مع مجاوزته أو انحرافه عن سنن لغة النثر مقبولا كذلك ؛ لأنّ الشعر يجوز فيه ما لا يجوز فى غيره كما قرر القدماء ، وقد جسّد المحدثون الفرق بين الشعر والنثر بمصطلح « المجاوزة » أو « الانحراف » – بمعنى المخالفة والميل – « ويعنى أن شعرية اللغة تقتضى خروجها الفاضح على العرف النثرى المعتاد ، وكسر قواعد الأداء المألوفة

---

(١) ديوان النابغة الذبيانى ص : ٤٠ (تحقيق وشرح : كرم البستانى – دار صادر) .

(٢) حاولت فى بحث آخر أن أثبت أن الشعراء كانوا ينشدون ما يسميه العروضيون إقواء فى الشعر بما يتوافق مع حركة الروى فى القصيدة . انظر : « حركة الروى فى القصيدة العربية وقضية الفصل بين الشعر والنثر فى التقعيد النحوى » مجلة المجمع اللغوى العدد ٥٣ .

لابتداع وسائلها الخاصة فى التعبير عما لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية »[1] وهذا الخروج على المألوف النثرى ، وقواعد الأداء المعروفة فيه ، لا يظهر إلا فى بناء الجملة الشعرية بطبيعة الحال .

إن النحويين يعرّفون « الجملة » بأنها : ما « يحسن عليها السكوت ، وتجب بها الفائدة للمخاطب »[2] ، أو أنها : « كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه »[3] . وهذا التعريف عندهم ينطبق على النثر والشعر معا ، لا فرق فيه بين الجملة فى النثر ، والجملة فى الشعر ، وإن كان سلوك الجملة فى الشعر قد يتفق مع سلوك الجملة فى النثر أو يجانف عنْه بنوع من التصرف ابتغاء مواءمة الوزن ومتطلّبات القافية ، وسواء أكان ذلك فى « شعر البيت » ، أم فى « شعر التفعيلة » وهو المعروف بالشعر الحرّ . ويدخل فى هذه المجانفة ما يسميه النحويون : « الضرورة الشعرية » ، ولكنى هنا لا أعوّل عليها فى تحديد خصائص الجملة فى الشعر[4] ، وإن كانت تمثل ملامح أسلوبية خاصة بالشعر فى كثير من الأحيان .

وتعريف النحويين للجملة يهتم — كما نرى — بأمرين هما : استقلال اللفظ بنفسه ، أو حسن السكوت عليه . وإفادته للمعنى ، أو وجوب الفائدة للمخاطب . ووجوب الفائدة للمعنى مقرونة بحسن السكوت على نهاية اللفظ . ومن الملاحظ أن حسن السكوت غير وجوب السكوت ، فكأن حسن السكوت علامة فحسب على كمال الجملة . وهذا مشروط بكون الجملة مما يمكن أن ينطق بها فى نَفَس واحد بطبيعة الحال . وإذن ، ليس كل سكوت دليلا على كمال الجملة . وليس عدم السكوت أيضا دليلا على عدم انتهاء الجملة . وإذا استبدلنا « الوقف »

---

(١) الدكتور صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية : ٨٢ (مؤسسة مختار للنشر والتوزيع — القاهرة ١٩٨٧ م) .

(٢) المبرد ، المقتضب ١/١٤٦ .

(٣) ابن جنى ، الخصائص ١/١٧ ، وانظر : ابن يعيش ، شرح المفصل ١/٢٠ .

(٤) تناولت « الضرورة الشعرية فى النحو العربى » فى كتاب مستقل نشر سنة ١٩٧٩ م (مكتبة دار العلوم) .

بالسكوت ؛ كان الكلام السابق صحيحا كذلك . يبقى أن وجوب الفائدة للمخاطب هو المحك فى تحديد الجملة ، والفيصل فى معرفة أطرافها .

إنّ قارىء هذا النص النثرى من كلام الجاحظ مثلا : « جنّبك الله الشّبْهةَ . وعصَمك من الحيرة . وجعلَ بينك وبين المعرفة نسبًا ، وبين الصدْقِ سببًا . وحبّب إليك التثبُّت . وزيّن فى عينك الإنصاف . وأذاقك حلاوةَ التقوى . وأشعر قلبَك عِزَّ الحق . وأودَعَ صدْرَك بَرْدَ اليقين . وطرَد عَنْك ذُلَّ اليأس . وعرَّفك ما فى الباطل من الذلّة ، وما فى الجهل من القلة » [1] — أقول : إن قارىء هذا النص يجد نفسه يقف إحدى عشرة مرة أثناء قراءته ، فضلا عن الوقف فى آخر النص بطبيعة الحال . وقد تختصر إلى تسع مرات إذا قرأ الجملة الثالثة كلها دفعة واحدة « وجعل بينك وبين المعرفة نسبًا ، وبين الصدق سببا » وكذلك الجملة الأخيرة « وعرّفك ما فى الباطل من الذلّة ، وما فى الجهل من القلّة » . ولكنّ السجع بين « نسبا وسببا » ، والذلّة والقلّة » يدعو إلى إيثار الوقف على « نسبا » و « الذلّة » ؛ لكى تظهر كل منهما صوتيا مع الأخرى . وبوسعه بالطبع أن يقرأ كل جملتين معًا ، أو كل ثلاث إذا استطاع ، ولكنه — إذا أراد الوقف بين الجمل — لا يقف إلّا على نهاية الجملة المرقومة بنقطة برغم أنّ الجمل جميعا تعاطفت بأعمّ حروف العطف وهو الواو .

والسؤال الآن : هل يستطيع قارىءٌ فاهمٌ واعٍ بما يقرأ أنْ يقرأ هذا النص هكذا [2] : « جنّبك الله الشبهة وعصمك / من الحيرة وجعل بينك / وبين المعرفة نسبًا وبين / الصدق سببا وحبّب / إليك التثبيت وزيّن / فى عينك الإنصاف وأذاقك / حلاوة التقوى وأشعر / قلبك عزّ الحق وأودع / صدرك برد اليقين وطرد / عنك ذل اليأس وعرفك / ما فى الباطل من الذلة وما / فى الجهل من القلة » ؟

(١) الجاحظ ، الحيوان ١/٣ .
(٢) وضعت الشرطة المائلة (/) إشارة إلى الوقف .

لو أنّ قارئا قرأ هذا النص بالطريقة السالفة ؛ لاتهم بإفساده وإضاعة معناه ، خاصة إذا صاحب قراءته تنغيم يكشف نهاية منطوقه بحيث يجعله كنهاية جملة .

إن إفساد النص عن طريق القراءة السالفة إفسادٌ بدون مقابل . إنه خروج لا يحقق غرضا ، و « انحراف » لا يهدف إلى غاية ؛ ولذلك يرفضه السامعون ولا يقرونه . على حين أنّ الشعر يكسر البناء المنطقى للجملة فيقف على غير مواضع الوقوف ، ويفصل بين أجزاء الجملة بعضها وبعض ، ويشعّث كثيرًا من هذه الأجزاء ، ويكون هذا مقبولا فيه ؛ لأنه فَصْلٌ وتشعيث فى مقابل غاية فنية ، وتحطيم يَرْمى إلى بناءٍ آخر ، فهو هدم من أجل البناء الشعرى ، وكسر من أجل التركيب الفنى . ولنحاول أن نتبين حدود الجملة فى هذه الأبيات العشرة من قصيدة سويد بن أبى كاهل اليشكرى (١) :

١ — بَسَطتْ رابعةُ الحبلَ لنا — فوصلْنا الحبلَ مِنها مَا اتَّسعْ
٢ — حرةٌ تجلو شتيتًا واضِحًا — كشُعاعِ الشّمس فى الغيمِ سطعْ
٣ — صقلتْـــه بقضيبٍ ناضرٍ — مِنْ أراكٍ طيّبٍ حتى نَصَعْ
٤ — أبيضَ اللونِ لذيذًا طعمُهُ — طيبَ الريحِ إذَا الريحُ خدَعْ
٥ — تمنحُ المرآة وَجْهًا وَاضِحًا — مِثْل قَرْنِ الشّمْسِ فى الصَّحْوِ ارتَفعْ
٦ — صافِىَ اللوْنِ وَطرفًا ساجِيًا — أكحلَ الْعَيْنَيْنِ مَا فِيه قَمَعْ
٧ — وقُرونًا سابغًـــا أطرافُهـــا — غَلّلَتها ريحُ مِسْكٍ ذِى فَنَعْ
٨ — هيّج الشوقَ خيالٌ زائرٌ — مِنْ حبيبٍ خَفِرٍ فيه قَدَعْ
٩ — شاحِطٍ جازَ إلى أرْحُلِنا — عُصَبَ الغابِ طُرُوقًا ، لم يُرَعْ
١٠ — آنِسٍ كانَ إذا ما اعتادنى — حَال دُونَ النّوم منّى فامتنَعْ

ولنلاحظ قبل كل شىء أن هذا النصّ مقسم إلى « أبيات » وليس مقسمًا

(١) المفضليات : ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ .

إلى « جمل » كما فى النص المنقول عن الجاحظ آنفا ، فهو أولًا طرح التقسيم المألوف فى لغة النثر ، سواء أكان النثر فنيا أم غير فنىّ . هذا تقسيم مبنى على اعتبار مغاير للنثر هو « الوزن » ؛ فكل بيت وحدةٌ إيقاعية خاصة ، تتوالى فيها المقاطع الصوتية بنظام مخصوص ، يستغرق زمنًا معينا لا يتعداه . وكل بيت — فى هذا الوزن — مكون من اثنين وعشرين مقطعا صوتيا ، مرتبة بالطريقة نفسها فى كل بيت . والصوت الثانى فى المقطع الأخير — وهو الثانى والعشرون — فى كل بيت موَحّد فى جميع الأبيات ، فيشكل مع بعض المقاطع قبله نهاية موحدة للوحدة الإيقاعية « البيت » ؛ ومن هنا سميت هذه النهاية الموحدة « القافية » [1] ؛ إذ تقفو كل نهاية موحدة منها الأخرى . ولابد من الوقف على هذه النهاية الموحدة بالطريقة التى يختارها الشاعر وفقا لتقاليد الشعر ، بحيث إذا وصل القارئ القافية بالبيت التالى لا يستطيع تغيير شكلها الذى اختاره الشاعر ؛ أى إذا أراد قارئ أن يصل قافية البيت الأول من الأبيات السابقة بما بعده فلا يستطيع أن يفتح العين من « اتَّسَعْ » بما يقتضيه نظام النثر فى الوصل ، ولكنه يبقيها ساكنة ، ويصلها — إذا أراد ذلك — وهى على هذه الهيئة الموقوف عليها بها . وكذلك إذا أراد مثلا أن يصل قافية البيت السابع « ذى فَنَعْ » بما بعده ؛ فإنه لا يستطيع أن يجر كلمة (فَنَعْ) ، وينونها كما تقضى بذلك قواعد النثر . بل يَصِلُها — لو فعل — ساكنةَ العين على هيئتها ، وهكذا .

فأساس التقسيم فى الشعر مختلف عنه فى النثر . النثر مقسّم إلى جمل ، والشعر مقسم إلى أبيات ، الجملة هى وحدة الكلام ، والبيت هو وحدة الشعر .

---

(١) يقول أبو يعلى التنوخى فى كتابه : القوافى ص : ٢٩ (تحقيق الدكتور : عونى عبد الرءوف — الخانجى ١٩٧٥ م) « سميت القافية قافية لكونها فى آخر البيت مأخوذة من قولك : قفوت فلانا ، إذ اتبعته ، وقفا الرجلُ أثر الرجل ، إذ قصه ، وقافية الرأس مؤخره » وانظر : كتاب القافية والأصوات اللغوية للدكتور : عونى عبد الرءوف ص : ١ وما بعدها ، وهذا الكتاب مستوعب جامع لعلم القافية ، وأهميته الكبرى فى اعتماده على المقارنة بالساميات . (الخانجى ١٩٧٧ م) ، والقافية تاج الإيقاع الشعرى للدكتور : أحمد كشك ص : ٧ وما بعدها .

نظام النثر يحسن فيه الوقف على آخر الجملة ، ونظام الشعر يلزم فيه الوقف على نهاية البيت (= القافية) . الوقف على نهاية الجملة قيمة دلالية تدل على اكتمال معنى الجملة ، والوقف على قافية البيت قيمة شعرية تدل على اكتمال دورة وحدة الإيقاع (= البيت) . والبيت فى الشعر وحدة إيقاع للقصيدة ، والجملة فى النثر وحدة دلالية للكلام .

ليس معنى هذا أنّ الشعر يلغى نظام الجملة ، فهذا مما لا يتصور بحال ، لأن إلغاء نظام الجملة إلغاءٌ للكلام عامة ، ولكن الجملة فيه لا يكون لها ذلك الاستقلال الصارم الذى تحظى به فى النثر ، وتتوزع أجزاؤها فى الشعر على أكثر من بيت واحد أحيانا . ولنعد إلى نص سويد بن أبى كاهل الذى سقناه فيما سلف ، لنتبين فيه حدود الجملة ، ونرى كيف توزّعَتْ عناصرها ، وسوف نجد أن البيت الأول اشتمل على جملتين فعليتين عطفت الثانية على الأولى بالفاء ، وأما الأبيات الستة التالية للبيت الأول (من ٢ إلى ٧) فقد شكلتها جملة اسمية واحدة حذف مبتدؤها ، وقد طالت عن طريق تعدد الخبر ، (حرّة .. ، تجلو .. ، تمنحُ ..) وتعدد النعوت . وقارىء هذه الجملة يقف اثنتى عشرة مرة ، فى أواخر الأشطار الأولى وأواخر الأبيات . وأما الأبيات (من ٨ إلى ١٠) فقد كونتها جملة فعلية واحدة يقف قارئها ست مرات . وهذا يؤكد مبدأً أشار إليه أحد النقاد حين قال : « إذا وجد صراع بين البحر والتركيب فإن البحر دائما هو الذى ينتصر ، وينبغى أن تخضع الجملة لمتطلباته ، وكل بيت بلا استثناء تعقبه وقفة طويلة إلى حدّ ما » (١) . إن الجملة تتكسّر على حساب الوزن ، وتتخلى عن مألوف استعمالها فى النثر ، حتى فى طريقة الوقف التى تخضع هى الأخرى لمتطلبات الوزن ، وعاود قراءة هذه الأشطر :

٢ — حرة تجلو شتيتًا واضحًا (الوقف بالتنوين لا بتحويل التنوين ألفا)
٣ — صقلته بقضيب ناضرٍ (الوقف بالتنوين لا بتحويل التنوين ألفا)

---

(١) بناء لغة الشعر : ٧٣ .

٤ – أبيض اللون لذيذًا طعمهُ (الوقف بإشباع ضمة الضمير لا بإسكانه)

٥ – تمنح المرآة وجهًا واضحًا (الوقف بالتنوين لا بتحويل التنوين ألفا)

٦ – صافيَ اللونِ وطرفًا ساجيًا (الوقف بالتنوين لا بتحويل التنوين ألفا)

٨ – هيَّج الشوق خيالٌ زائرٌ (الوقف بالتنوين لا بالسكون)

والوقف على الشطر الأول يؤدى إلى الفصل بين النعوت فى الأبيات ٢ ، ٣ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ويؤدى كذلك إلى فصل المفعول به عن جملته فى البيت التاسع ، ويؤدى إلى فصل جواب الشرط عن الشرط فى البيت العاشر . قد يقال إن الوقف على أواخر الأشطر الأولى فى القصيدة ليس ضروريا فى الإنشاد ؛ إذ تمكن قراءة البيت كله دفعَة واحدة ؛ فلا يكون هناك فصل – إذن – بين ما فصل بينه . وهذه قضية تتعلق بالإنشاد ، أو إلقاء الشعر بطبيعة الحال ، ولكن بناء البحر الشعرى فى العربية يقوم فى أساسه على اعتبار وحدة البيت ذات شقين يُفضل فى الإنشاد أن يظهر كل شق على حدة حتى مع وجود البيت المدوّر ، مع أن نسبة التدوير ضئيلة جدًّا فى الشعر القديم (١) .

---

(١) قمت بإحصاء على القصائد المختارة فى « المفضليات » باعتبارها نماذج تمثل الشعر القديم فوجدت أن عدد الأبيات المدورة فى هذه النماذج لم يتجاوز ٧٤ بيتا من مجموع الأبيات وهو ٢٦٩٧ بيتا موزعة على ١٣٠ قصيدة ومقطعة (هناك قصيدتان مكررتان بروايتين اخترت فى الإحصاء الرواية الأكثر عددًا فى أبياتها وتركت الأخرى ، وهما المفضليتان رقم : ٣١ ، ٩٢) بنسبة ٢٫٧ ٪ مع ملاحظة أن المفضليات لم ترد فيها قصائد على الأبحر الآتية : المديد والرجز والمجتث والهزج والمتدارك والمقتضب والمضارع ، كما لم يرد فيها من المجزوء شىء إلا قصيدة واحدة من مجزوء البسيط وهى المفضلية رقم : ٥٧ وتفصيل هذا على الوجه الآتى :

الطويل : ٨٩١ بيتا موزعة على ٤٥ قصيدة ومقطعة لم يرد منها سوى بيت واحد مدور وهو البيت الخامس عشر فى المفضلية ٣٠ .

الكامل : ٥٣٣ بيتا موزعة على إحدى وعشرين قصيدة من الكامل التام والمقطوع وأبياتها ٤٣٠ بيتا وست قصائد من الكامل الأحذ المضمر وأبياتها ١٠٣ أبيات لم يرد من التام مدورا إلا بيت واحد فى المفضلية رقم ١٢٦ وهو البيت السابع والعشرون منها ، وجاء من الأحذ المضمر أربعة عشر بيتا مدورا فى المفضليات ٢١ ، ٢٥ ، ٧٢ ، ١٠٩ ، ١٢٢ .

=

ويؤكد هذا أن الشاعر يبدأ قصيدته غالبًا ببيت مصرّع فيؤكد بذلك استقلال كل شطر عن الآخر في الإنشاد ، وقد يصرّع بعض الأبيات أثناء القصيدة كذلك « والتصريع في غير البيت الأول كثير ، وليس عيبًا ، بل هو دليل على البلاغة والاقتدار على الصنعة ، ويستحب أن يكون ذلك عند الخروج من قصة إلى قصة »[1] ، ويكون ذلك بحسب تعبير قدامة من اقتدار الشاعر وسعة بحره[2] . ومما يلفت النظر أن بعض الأبيات المصرعة في داخل القصيدة لابد من

— **الوافر** : ٣٧٦ بيتا موزعة على ثماني عشرة قصيدة ومقطعة وليس فيها بيت مدور مطلقا .

البسيط : ٣٦٢ بيتا في ثماني عشرة قصيدة ومقطعة وليس فيها بيت مدور مطلقا .

الرمل : ٢٢١ بيتا في ثلاث قصائد وتمتاز قصائد الرمل بالطول إذ بلغت المفضلية ٤٠ مائة وثمانية أبيات والمفضلية ١٦ خمسة وتسعين بيتا ، وليس في الرمل الوارد في المفضليات بيت مدور .

المتقارب : ١٧٣ بيتا في تسع قصائد وفيها أربعة وعشرون بيتا مدورًا بنسبة ١٤ ٪ تقريبا .

السريع : ٩٢ بيتا في خمس قصائد جاء منها ستة عشر بيتا مدورا بنسبة ١٧ ٪ تقريبا .

الخفيف : ٢٥ بيتا في ثلاث قصائد جاء منها عشرة أبيات مدورة بنسبة ٤٠ ٪ .

المنسرح : ٢٤ بيتا في قصيدتين جاء منها ثمانية أبيات مدورة بنسبة ٣٣ ٪ تقريبا .

(١) أبو يعلى التنوخي ، كتاب القوافي : ٤٨ (تحقيق الدكتور : عوني عبد الرءوف — الخانجي ١٩٧٥ م ، القاهرة) .

(٢) أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر : ٥١ (تحقيق : كمال مصطفى) .

ومن الشعراء الذين تظهر لديهم ظاهرة التصريع داخل القصيدة امرؤ القيس . انظر : ديوانه القصيدة الأولى حيث صرع فيها ثلاث مرات (ص : ٨ — ٢٦) والقصيدة الثانية (ص : ٢٧ — ٣٩) حيث صرع فيها مرتين ، والقصيدة الرابعة (ص : ٥٦ — ٧١) حيث صرع فيها ثلاث مرات ، والقصيدة السادسة (ص : ٧٨ — ٨٢) حيث صرع فيها مرتين ، والقصيدة الثامنة (ص : ٨٥ — ٨٨) حيث صرع فيها مرتين ، والقصيدة الثالثة عشرة (ص : ١٠٥ — ١٠٨) حيث صرع فيها مرتين ، والقصيدة الثالثة والعشرين (ص : ١٥٤ — ١٦٧) حيث صرع فيها أربع مرات ، والقصيدة التاسعة والأربعين (ص : ٢٣٠ — ٢٣٥) حيث صرع فيها مرتين ، والقصيدة الخمسين (ص : ٢٣٦ — ٢٣٩) حيث صرع فيها مرتين ، والقصيدة السادسة والخمسين (ص : ٢٥٩) حيث صرع فيها ثلاث مرات ، والقصيدة التاسعة والخمسين (ص : ٢٦٢ — ٢٦٤) حيث صرع فيها مرتين . ولم أشر هنا إلى القصائد التي صرع أولها فقط . وقد يصرع —

الوقف فيها على عروضها (آخر الشطر الأول) وأن تعامل معاملة الضرب تمامًا فى النطق ، بحيث يختل الوزن إذا عوملت فى النطق معاملة المتصل ، من ذلك مثلا قصيدة امرىء القيس التى مطلعها [1] :

= فى داخل القصيدة ولا يصرع أولها انظر : القصيدتين ٤٧ (ص : ٢١٥ – ٢٢٩) و ٥٥ (ص : ٢٥٥ – ٢٥٨) .

وهناك قصيدة للمتنبى (الديوان : ٥٥١) مطلعها :

أزائر يا خيال أم عائدْ ... أم عند مولاك أننى راقدْ

وهى من بحر المنسرح وعروضها (مفتعلن) وضربها (مستفْعِل أو مفعولنْ) وهو ضرب مقطوع صرع فى داخلها ثلاث مرات حيث يقول :

ما تعرف العين فرق بينهما ... كلٌّ خيالٌ وصاله نافدْ
يا طفلة الكفّ عبلة الساعدْ ... على البعير المقلّد الواخِدْ
زيدى أذى مهجتى أزدْك هوًى ... فأجهل الناس عاشق حاقدْ
حكيْتَ يا ليلُ فرعها الوارِدْ ... فاحك نواها لجفنى الساهدْ
طال بكائى على تذكرها ... وطُلْتَ حتى كلاكما واحدْ

وبعد ذلك يقول :

يا عضدًا ربُّه به العاضِدْ ... وساريًا يبعث القطا الهاجدْ
وممطر الموت والحياة معًا ... وأنت لا بارقٌ ولا راعدْ

وهذه الأبيات المصرعة لابد من الوقف على أواخر أشطرها الأولى وإلا انكسر البيت ، كما يلاحظ أن عروض البيت تغيرت وساوت الضرب أى تحولت من (مفتعلن) إلى (مَفْعولن) .

والعروضيون يقسمون الشعر إلى ثلاثة أنواع : المصرع ، والمقفى ، والمصمت . فالمصرع : هو ما غيرت فيه العروض عما تستحقه حتى توافق الضرب فى وزنه وقافيته . والمقفى : هو ما كانت فيه العروض على زنة الضرب وقافيته سواء تغير العروض عما يجب لها أم لا . والمصمت : هو الذى ترك فيه التصريع والتقفية . انظر : نهاية الراغب فى شرح عروض ابن الحاجب : ٩٦ – ٩٩ (تحقيق الدكتور : شعبان صلاح) .

(١) انظر : ديوان امرىء القيس ص : ١٠٥ ، ١٠٦ .

ألمّا على الربْع القديم بعَسْعَسَا   كأنى أنادى أو أكلّمُ أخرسَا

يأتى فى داخلها البيت الخامس :

تأوّبنى دائى القديمُ فغلّسا   أحاذرُ أن يرتدَّ دائى فأنْكَسا

فلابد من نطق الفعل (غلّس) [1] بإشباع فتحة السين التى تتولد عنه ألف الإطلاق ، وألف الإطلاق لا تكون إلا فى الوقف على القوافى المفتوحة حرف الروى ، وسواء وقفنا فى قراءة هذا البيت على آخر الشطر الأول أم وصلناه مع شطره الثانى فإنه يبقى للفعل (فغلّسا) ألف الإطلاق التى اكتسبها ، وهى فى الوزن تقابل نون (مفاعلُنْ) التى لا يسمح بحذفها فى عروض الطويل ، فلو حذفت هذه الألف فى القراءة ، أو وقف على الفعل (فغلّسْ) بالسكون كما تقضى قواعد الوقف فى النثر لاختل الوزن فى الحالين ، فلم يبق إلّا أن ينطق به على ما أورده الشاعر سواء وقفنا عليه أم لم تقف عليه .

ومن ذلك أيضا القصيدة التى مطلعها [2] :

أحَارِ بْنَ عمرٍو كأنى خمِرْ   ويَعْدُو على المرءِ ما يأتمِرْ

إذ جاءت بعد بيتها الرابع هذه الأبيات :

تروح من الحىّ أم تبتكرْ   وماذا عليك بأنْ تنتظرْ
أمَرْخٌ خيامُهمو ، أم عُشَرْ   أم القلبُ فى إثرهم منحدِرْ [3]
وفيمن أقام من الحىّ هرّ   أم الظاعنون بها فى الشّطُرْ [4]

---

(١) غلس – أى : أتى ليلا فى وقت الغلَس وهو الظلمة .
(٢) ديوان امرىء القيس ص : ١٥٤ ، ١٥٥ .
(٣) المرخ : شجر ، واحدتها مرْخة ، وهو يتفرش ويطول فى السماء حتى يُستظل فيه . (اللسان [مرخ] ٢٢/٤) . والعُشر : من العضاه وهو من كبار الشجر وله صمغ حلو وهو عريض الورق ينبت صعدًا فى السماء ، وله سكّر يخرج من شعبه ومواضع زهره . وفى حديث مرحب أن محمد بن سلمة بارزه فدخلتْ بينهما شجرة من شجر العشر ، واحدته عُشَرة . (اللسان [عشر] ٢٤٦/٦) .
(٤) الشّطُر : المغتربون المبعدون .

وقد توالت هذه الأبيات الثلاثة مصرّعة ، كما نرى ، وراء (تبتكر) فى البيت الأول منها ساكنة سواء وقف عليها أم وصلت بما بعدها ، فليس فيه دليل على شيء ، ويبقى فيه التصريع . والراءُ فى (هرّ) فى البيت الثالث منها لا تثبت شيئا كذلك لأنها إذا صرفت ونونت ، أو إذا حركت ولم تصرف ، أو إذا نطقت موقوفا عليها بالسكون ؛ يصح الوزن على كل من هذه الحالات الثلاث فى هذه الصورة من « المتقارب » ، لكن يبقى اختيار التصريع كذلك .

أما البيت الثانى منها فإن الراء فى كلمة (عُشَرّ) لابدّ أن تنطق ساكنة ، أى : لابد أن تعامل معاملة الموقوف عليها ؛ لأنها إذا حركت ونونت — كما تقضى قواعد الوصل النثرى — اختل الوزن ، لأن (عُشَرّ) توازن (فَعُو) — والحذف جائز فى عروض المتقارب — ولو نوّنت (عُشَرّ) فإنها لا توازن أى صورة من صور عروض بحر المتقارب الذى جاءت عليه هذه القصيدة ، ومعنى هذا أنها لابد أن تنطق مسكّنة الراء ، وهذا دليل على أنه يختار فى إنشاد الشعر الوقف على عروضه أى : آخر الشطر الأول فى البيت .

والذى يعنينى هنا هو أن قارىء الشعر إذا آثر الوقف على آخر الشطر الأول فإنه لا يقف عليه بما يقتضيه نظام الوقف فى النثر إذا كانت الكلمة فى حاجة إليه ، بل يقف عليه بما يظهر صحّة الوزن ، ولو اقتضى الأمر أن تخرج الكلمة عن نظام الوقف المعهود فى غير الشعر . وقد أشار ابن جنى فى خصائصه إلى هذه الملاحظة وألمح إلى أن أحدًا من العلماء لم يذكر هذا فى علم القوافى وقد كان يجب أن يذكر ولا يهمل وسوف أنقل نصه دون تصرف ، يقول : « فإن قلت : فقد قال [1] :

أعِنّى على برقٍ أريك وميضهُو

(١) يعنى امرأ القيس فى معلقته ، انظر : الديوان ص : ٢٤ ، والرواية فيه :
« أحار ترى برقا كأن وميضهُ كلمع اليدين فى حبى مكلّل »

فوقف بالواو ، وليست اللفظة قافية ، وقد قدمت أن هذه المدّة مستهلكة فى حال الوقف ، قيل : هذه اللفظة وإن لم تكن قافية ، فيكون البيت بها مقفًى ، أو مصرّعا ، فإن العرب قد تقف على العروض نحوًا من وقوفها على الضرب ، أعنى مخالفة ذلك لوقف الكلام المنثور غير الموزون ، ألا ترى إلى قوله أيضًا :

فأضحى يسحّ الماء حولَ كتيفتنْ [1]

فوقف بالتنوين خلافًا على الوقف فى غير الشعر . فإن قلت : فأقصى حال قوله : « كتيفتن » — إذ ليست قافية — أن تجرى مجرى القافية فى الوقف عليها ، وأنت ترى الرواة أكثرهم على إطلاق هذه القصيدة ونحوها بحرف اللين للوصل ، نحو قوله : ومنزلى ، وحوملى ، وشمألى ، ومحملى [2] ، فقوله : « كتيفتن » ليس على وقف الكلام ، ولا وقف القافية ، قيل : الأمر على ما ذكرت من خلافه له ، غير أن هذا أيضا يخص المنظوم دون المنثور ، لاستمرار ذلك عنهم ، ألا ترى إلى قوله :

أنّى اهتديت لتسليمٍ على دمِنْ   بالغمر غيرهنّ الأعصر الأوُلو [3]

وقوله :

كأن حدوج المالكيّة غدوتنْ   خلايا سفين بالنواصف من دَدِى [4]

وقوله :

فمضى وقدمها وكانت عادتنْ   منه إذا هى عرّدت إقدامُها [5]

---

(١) رسم التنوين فى الكتابة فى « كتيفة » ورواية الديوان « وأضحى يسح الماء عن كل فيقة » .

(٢) كلمات القافية فى الأبيات الأول ، والثانى ، والثامن من معلقة امرىء القيس .

(٣) رسم التنوين فى (دمن) والوصل (وهو هنا إشباع ضمة الأوُل) والبيت للقطامى .

(٤) البيت لطرفة ، انظر : ديوانه صفحة ٧ ، وقد رسم التنوين فى (غدوة) ، والوصل فى (دد) — وهو اسم موضع — .

(٥) البيت للبيد فى معلقته ، انظر : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنبارى ٥٥٠ . وعرّدت : تركت الطريق وعدلت عنه .

وقوله :

فوالله لا أنسى قتيلا رُزِئْتهو ... بجانب قَوْسَى ما مشيت على الأرضى [1]

وفيها :

ولم أدر من ألقى عليه رداءهو ... على أنّه قد سُلّ من ماجِدٍ مَحْضى

وأمثاله كثير . كل ذلك الوقوفُ على عروضه مخالفٌ للوقوف على ضربه ، ومخالف أيضا لوقوف الكلام غير الشعر . ولم يذكر أحد من أصحابنا هذا الموضع فى علم القوافى . وقد كان يجب أن يذكر ولا يهمل » [2] . فابن جنى هنا يكرر أن الوقف على العروض فى هذه الأبيات وأمثالها — وهى كثيرة — مخالف للوقف فى الكلام غير الشعر ، وقد بُنى الشعر على هذا الاعتبار سواء أوقف عليها القارىء أم لم يقف .

ومما يؤكد أيضا استحسان الوقف على آخر الشطر الأول أنّ التصريع يقتضى أحيانا أنْ « يغيّر صيغة العروض فيجعلها مثل صيغة الضرب ، ويستصحب اللوازم فى الموضعين مثال ذلك قول الشاعر فى أول الطويل [3] :

ألا انعم صباحًا أيها الطلل البالى ... وهل يَنعمن من كان فى العصُر الخالى

فقد جعل فى نصف البيت (مفاعيلنْ) كآخره بسبب التصريع ، ولولا ذلك لكان فى نصف البيت (مفاعلن) مقبوضًا ، ألا تراه يقول فى هذه القصيدة :

ولو أننى أسعى لأدنى معيشةٍ ... كفانى ولم أطلب قليل من المال

فوزن (معيشةٍ) مفاعلن . وقد أتى فيها بتصريع بعد البيت الأول فقال :

ألا إننى بالٍ على جملٍ بالٍ ... يقود بنا بالٍ ويتبعنا بالٍ

---

(١) البيت لأبى خراش الهذلى ، وقَوْسى : مكان .

(٢) ابن جنى ، الخصائص ١/٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ .

(٣) البيت لامرىء القيس ، انظر : الديوان ص : ٢٧ ، وأول الطويل يقصد به الضرب الصحيح (مفاعيلن) ، وعروض الطويل دائما مقبوضة إلا إذا صرع البيت وكان الضرب صحيحًا وهو الضرب الأول كما فى البيت . وانظر : آخر الهامش رقم : ٢ فى صفحة رقم : ٣٠ من هذا الكتاب .

فأتى فى العروض بـ (مفاعلين) . ومثله قول جرير فى البسيط الثانى (١) :

بان الخليط ولو طوّعت مابانا   وقطعوا من حبال الوصل أقرانا

فأتى بالقَطْع فى النصف ، كما أتى به فى الآخر وهو أن يعود (فاعلن) إلى (فَعْلن) ساكنة العين ، ولولا التصريع لأتت العروض مخبونة كقوله :

يا أم عمرو جزاك الله مغفرة   ردّى علىّ فؤادى كالذى كانا

فقوله : (فِرَةً) (فعِلن) ، وهذا قد استعمله القدماء والمحدثون » (٢) . فإذا كان بناء الشعر يقتضى عند التصريع أن يغير صيغة العروض لتتوافق مع صيغة الضرب ، فلابد أن هذا التغيير ينبغى أن ينال حقه فى الإنشاد بأن يظهر ويبين للمستمع ، ويتحقق ذلك بالوقف عليه ، وعند الوقف عليه تفصل أحيانا بعض أجزاء « الجملة » عن بعض كما رأينا فى النص الذى أسلفناه . فالتصريع ظاهرة مضادة للتدوير ، وهما — أعنى التصريع والتدوير — متعاكسان ، فعلى حين يؤكد الثانى الاتصال ، يؤكد الأول الانفصال .

ولعل مما يؤكد استحسان الوقف على آخر الشطر الأول ، والبدء بالشطر الثانى ، وأن الشعر مبنى على مراعاة ذلك أن همزة الوصل قد تستخدم مقطوعة فى أول الشطر الثانى من البيت « وقد فعل الشعراء ذلك فى أنصاف الأبيات ؛ لأنها مواضع الفصل ، وإنما يبتدئون بعد قطع ، نحو قوله :

ولا يبادر فى الشتاء وليدنا   أَلقدر ننزلها بغير جعال » (٣)

ويقول أبو سعيد السيرافى : « وإنما يكثر هذا فى النصف الأخير ، لأنهم

---

(١) ديوانه : ٢/١٦٠ والمقصود بالثانى فى البسيط الضرب المقطوع (فاعِلْ) والعروض فى هذه الصورة لابد أن تكون مخبونة (فعِلن) ولا تستعمل مقطوعة إلا إذا كان البيت مصرعا كما فى البيت .

(٢) أبو يعلى التنوخى ، كتاب القوافى : ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ (تحقيق الدكتور : عونى عبد الرءوف) .

(٣) شرح الشافية : ٢/٢٦٦ .

كثيرا يسكتون على النصف الأول فيصير كأنه مبتدأ » (١) . ومن ذلك أيضا قول حسان بن ثابت :

لتسمعنّ وشيكا في دياركم الله أكبر يا ثارات عثمانا (٢)

ولو نطقنا هذه الهمزات بما ينبغي لها ، أي : بجعلها همزات وصل لا قطع ، لانكسر وزن البيت ولم يستقم . فالبيت لا يستقيم إلا بجعلها همزة قطع . وهذا دليل على استحسان الوقف عند آخر الشطر الأول . ولا يغض من هذا الاستدلال أن النحويين ينظرون لقطع همزة الوصل على أنها ضرورة ، لأن للضرورة مسوغًا من الاستعمال .

إن دخول الشاعر في الوزن والقافية إعلان من أول بيت في القصيدة بمجاوزة النثر والعدول عنه وتنكّب طريقه . ولعل هذا هو الذي دفع الشاعر القديم إلى التصريع في أول بيت من أبيات القصيدة وهو بذلك أيضا يعقد اتفاقا مع سامعيه على نوع المقطع الذي اختاره للوقف عليه في نهاية الأبيات المقفاة . وعلى السامعين أن يهيئوا أنفسهم لتلقي مشابهات هذا الصوت المختار .

بعد هذا ، هل يكون الشعر هو مجرد أن يكون الكلام موزونا مقفى فحسب ؟ أي : هل يكون الشعر هو النثر مضافا إليه الوزن والقافية ، وبعبارة أخرى : ألا يترك الوزن والقافية بما يتطلبه كل منهما أثرا في بناء الجملة ؟

إن الوزن كما هو معروف يُدخل الكلمات في تنظيم مقطعي معيّن ، وهذا يستدعي — بطبيعة الحال — الكلمات التي تناسب هذا التنظيم ، كما أن الوزن يعيث في أجزاء الجملة ، فيدفع بعضها في المقدمة ، ويؤخر بعضها ، ويرتب بينها بطريقة خاصة حتى تأتي القافية مستقرة في موضعها المقدّر فتمثل فاصلًا صوتيا أو سكتة في توالي النطق وتتابعه تهيئةً لبيت جديد ، أو — إن شئنا — لدائرة

(١) شرح السيرافي : ٢١٣/١ .
(٢) ديوانه : ٢١٦ .

مقطعية جديدة تعرف بوحدة الإيقاع للقصيدة . إن من حقنا أن نتوقع فى كل عمل منظوم – كما يقول كوليردج – شرطين « أولهما : أنه لما كانت عناصر الوزن تدين بوجودها لحالة زيادة فى الاستثارة فإن الوزن نفسه كذلك ينبغى أن يكون مصحوبا باللغة الطبيعية للاستثارة . وثانيهما : أنه لما كانت هذه العناصر تأخذ شكل الوزن بطريقة صناعية بواسطة عمل إرادى ، بقصد خلط الإمتاع بالعاطفة ، ومن أجل هذا الغرض ؛ فإن آثار الإرادة الموجودة ينبغى كذلك أن تدرك نسبيا خلال اللغة المنظومة . ثم إن هذين الشرطين لابد أن يُوَفق بينهما ، وأن يتحققا معًا ؛ فلابد أن تكون هناك لا مشاركة فحسب ، بل وحدة ، أى : تداخل بين الانفعال والإرادة ، وبين الباعث التلقائى والغرض الإرادى » [1] ويؤكد كوليردج ، وهو بصدد مناقشة آراء الشاعر ووردزوورث عن لغة الشعر ، أنه لا يمكن الكشف عن هذه الوحدة إلا فى تردد الأشكال والمجازات (وهى أصلا وليدة الانفعال ولكنها الآن متبناة من جانب القوة) بشكل أكثر مما يرغب فيه أو يحتمل ، حيث لا تشجع العاطفة بشكل إرادى وتستبقى مشبوبةً من أجل تلك المتعة التى يرى أن مثل هذه العاطفة ، ملطفةً ، ومُسيْطرًا عليها من جانب الإرادة ، قادرةٌ على بعثها ، إنها لا تملى فقط ، بل تنتج من تلقاء نفسها استخدامًا أكثر تكرارًا للغة الطليّة المنعشة مما يكون طبيعيا فى أية حالة أخرى لم يوجد فيها ، كما يوجد هنا ، سابق مفهوم جدا ، ولو أنه ضمنى ، بين الشاعر وقارئه يجعل من حق الأخير أن يتوقع ، ومن واجب الأول أن يقدم هذا النوع وهذه الدرجة من الاستثارة الممتعة [2] .

وإذا كان كوليردج هنا يتحدث عن الحالة النفسية للشاعر التى تستثيره لتقدم هذه الاستثارة الممتعة ، وتهيؤ حالة المتلقى وتوقعه لهذا القدر من الاستثارة

---

(١) كوليردج ، النظرية الرومانتيكية فى الشعر ٢٩٤ ، ٢٩٥ (ترجمة الدكتور : عبد الحكيم حسان – دار المعارف ١٩٧١ م) .

(٢) السابق نفسه .

الممتعة التى تستدعى بالطبع « لغة » متجاوبة معها معبرة عنها ، فإن الذى يعنينا هنا هو النظر إلى أثر هذه « الاستثارة الممتعة » فى طبيعة بناء الجملة الشعرية التى يعد الوزن فيها عاملا فعالا « فالوزن ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج لكنه جزء لا ينفصل من سياق المعنى ، وهو بهذه الصفة لا ينتمى إلى علم الموسيقى بل إلى علم اللغة » [١] . عندما يقول الأعشى مثلا :

وليلٍ ، يقول القوم من ظلماته : سواءٌ بصيراتُ العيونِ وعورُها
كأنّ لنا منه بيوتًا حصينةً مُسوحٌ أعاليها وساجٌ كسورُها
تجاوزته حتى مضى مدلهمّهُ ولاح من الشمس المضيئة نورها [٢]

نجد هنا ثلاث وحدات إيقاعية ، أى : ثلاثة أبيات ، كل بيت منها وحدة إيقاعية مستقلة ، ولكن الأبيات الثلاثة « جملة » واحدة ، جاء صدرها وهو المبتدأ فى أول هذه الأبيات « وليلٍ » وجاء خبرها فى البيت الأخير ، « تجاوزته .. » وتخلل ذلك جملتان نعتيتان « يقول القوم من ظلماته : سواء بصيراتُ العيون وعورُها » و « كأن لنا منه بيوتًا حصينةً » وكل جملة من هاتين تضمنت فى داخلها جملا أخرى ، فالأولى : تضمنت جملة مقول القول « سواءٌ بصيرات العيون وعورُها » والثانية : تضمنت جملتين نعتيتين لاسم كأن « بيوتا » هما « مسوحٌ أعاليها » ، « ساجٌ كسورُها » . وقد انعكس الترتيب فى هذه الجمل الفرعية الثلاث بحيث جاء المبتدأ فيها تاليا للخبر ، كما أن الجملة المعطوفة على الجملة الغائية « ولاح من الشمس المضيئة نورُها » قد تصرف فيها الترتيب على هذا النحو حتى تتواءم مع البيتين السابقين وبقية أبيات القصيدة . إن الجملة النثرية كانت تكتفى فى مثل هذه الحالة بأن تقول : « ولاح نور الشمس » ، لكن التصرف الشعرى فى هذا الموضع أخر كلمة نور وأضافها إلى ضمير الشمس التى قدمها مجرورة بـ (من)

---

(١) بناء لغة الشعر : ٤٥ .

(٢) ديوان الأعشى : ٦٨ (المؤسسة العربية للطباعة والنشر – بيروت) والمسوح : أثواب من الشعر الخشن . والساج : الطيلسان الأسود أو الأخضر . والكسور : جوانب البيت .

ونعتها بالمضيئة حتى يتوصل إلى كلمة (نورها) مرفوعة فى موضعها ، واختار كلمة (نور) على غيرها لمكان الراء وواو المدّ قبلها . والمستمع لهذه الأبيات لا ينكر هذا التشعيث ، ولكنه يتوقعه ، ويبحث فيه عن هذا التحطيم لمألوف النثر فى سبيل هذا البناء الجديد ، وهو يلقى السمع إلى الوقفات الأخيرة « وعورُها – كسورُها – نورُها » التى يتفق فيها المقطعان الأخيران تمامًا والجزء البارز من المقطع الذى قبلهما . ولو أراد الشاعر أن يعبر عن هذا المعنى نفسه فى وزن آخر غير بحر الطويل لاختلفت بالقطع المفردات والتراكيب ، واختلفت جزئيات المعنى ضرورة .

إن الشعر الحر لا يختلف عن الشعر القديم فى هذه الظاهرة ، وأعنى بها توزيع الجملة على عدد من الأبيات ، والبيت فى الشعر الحر سطر واحد ليس ذا شقين ، ففيه سكتة واحدة على آخره . يقول صلاح عبد الصبور فى قصيدته : « الحب فى هذا الزمان » (1) :

١ – الحبّ يا رفيقتى قد كانْ
٢ – فى أول الزمانْ
٣ – يخضع للترتيب والحسبانْ

فهذه ثلاثة أبيات من جملة واحدة ، ويقول فى قصيدته : « أحلام الفارس القديم » (2) :

١ – قد كنت فيما فات من أيامْ
٢ – يا فتنتى محاربًا صُلْبًا وفارسًا همامْ
٣ – من قبل أن تدوس فى فؤادىَ الأقدامْ
٤ – من قبل أن تجلدنى الشموس والصقيعْ

---

(١) أحلام الفارس القديم : ٤٠ ، ٤١ .
(٢) السابق نفسه : ٧٨ .

٥ – لكى تذل كبرياتى الرفيعْ .

وهذه أيضا جملة واحدة توزعت على خمسة أبيات . ففى النص الأول هدمت الوحدة المعنوية للجملة من خلال التوقف على « كانْ » و « الزمانْ » وهذان الوقفان لا يخدمان الجملة ، ولكنهما يخدمان الوزن ، على حين أن الوقف على « والحسبانْ » يخدم الغرضين معًا : وحدة البيت عروضيا ، ووحدة الجملة معنويا . فى النص الثانى انتهكت الجملة أيضا بالوقف على « أيامْ » و « همامْ » و « الأقدامْ » و « الصقيعْ » وسقطت الأداة الرابطة بين البيتين ٣ ، ٤ ونجد أيضا أن الوقف على آخر البيت الخامس « الرفيعْ » يخدم الغرض الشعرى والنحوى معًا .

وإذا قارنا بين نص الأعشى ونصّى صلاح عبد الصبور ؛ فقد نجد أن الظاهرة موجودة عند كليهما ، ولكنها أكثر حدّة فى الشعر الحر ، وقد يكون من الأوفق أن نقارن بين نصوص متعاصرة ، وقد ندهش إذا رأينا شعراء الشعر الحر عندما يكتبون قصائد من « شعر البيت » تتوافق لديهم الوحدة العروضية مع وقفة الجملة بحيث تأتى القافية وقفا للجملة والبيت معا ، ولعله من أجل هذا يلجأ بعضهم إلى كتابة أبيات القصيدة بطريقة معنوية لا بطريقة عروضية .

يقول أمل دنقل فى قصيدة له بعنوان « طفلتها » يقدمها بهذه العبارة « مرت خمس سنوات على الوداع وفجأة رأى طفلتها » (وسوف أكتب المقطع الأول منها كما ورد فى الديوان) [١] :

لا تفرى من يدى مختبئه
.. خبت النار بجوف المدفأة
أنا ..
(لو تدرين)

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٠ (مكتبة مدبولى) .

من كنتِ له طفلة
لولا زمان فجأة
كان فى كفىّ ما ضيعته
فى وعود الكلمات المرجأة
كان فى جنبىّ
لم أدر به
.. أو يدرى البحر قدر اللؤلؤة
إنما عمركِ عمر ضائع من شبابى
فى الدروب المخطئة
كلما فزتِ بعامٍ
خسرتْ مهجتى عامًا
.. وأبقتْ صدأه
ثم لم نحمل من الماضى
سوى ذكريات فى الأسى مهترئه
نتعزى بالدجى
إن الدجى للذى ضل مناه
تكأه !!

إن هذا التوزيع الكتابى من عمل الشاعر نفسه ، لأن القصيدة نشرت فى ديوانه [1] : « مقتل القمر » سنة ١٩٧٤ م بهذه الطريقة نفسها قبل أن تنشر فى الأعمال الكاملة بعد وفاته . وإذا حاولنا أن نتفهم السبب فى كتابة هذه القصيدة على هذا النحو الذى يهدم الشعر ، أو بعبارة أخرى يهدم النظام العروضى ، فإننا لابد أن نستعرض الهدف الواضح من هذه الطريقة . هل الشاعر يهتم بالوحدات المعنوية ، أى : الجملة ؟ لا يظهر ذلك ؛ لأنه يحاول أن يفرق عناصر الجملة ،

(١) مقتل القمر : ١١ ، ١٢ وقارن بالأعمال الشعرية الكاملة ٥٠ .

مثلا « أنا / (لو تدرين) / من كنت له طفلة » و « كلما فزت بعام / خسرت مهجتي عامًا / و أبقت صدأه » و « ثم لم نحمل من الماضى / سوى ذكريات فى الأسى مهترئة » و « إن الدجى للذى ضل مناه / تُكأةْ » فهذا التوزيع — إذن — ليس وحدات دلالية ، وليس وحدات إيقاعية ، ولولا القافية ورويها الحادّ « حرف الهمزة » التى وقفت حارسًا واضحا لحدود البيت فى هذا المقطع لاختلطت الأمور على القارىء . وهناك كثير من الشعراء يفعلون هذا الصنيع [1] ، وبعضهم يكتب كل شطر فى سطر [2] ، ويجعل الأشطر غير متساوية فى الكتابة ليعطى إحساسًا — على مستوى النظر — بأنها مختلفة ، ولو أعدنا كتابة أبيات أمل دنقل وفق النظام العروضى الصحيح لجاءت على هذا النحو :

١ —	لا تفرى من يدى مختبئةْ	خبت النار بجوف المدفأه
٢ —	أنا — لو تدرين — من كنت له	طفلة لولا زمان فجأة
٣ —	كان فى كفىّ ما ضيعته	فى وعود الكلمات المرجأه
٤ —	كان فى جنبىّ لم أدْرِ بهِ	أو يدرى البحر قدر اللؤلؤة
٥ —	إنما عمرك عمر ضائع	من شبابى فى الدروب المخطئه
٦ —	كلما فزتِ بعام خسرت	مهجتى عامًا وأبقت صدأه
٧ —	ثم لم نحمل من الماضى سوى	ذكريات فى الأسى مهترئه
٨ —	نتعزّى بالدجى إن الدجى	للذى ضلّ مناه تكأه

وهكذا نجد أن الأبيات الثمانية هنا توزعت هناك على عشرين سطرا ، كل سطر منها لا هو جملة ، ولا هو بيت ، وإذا نظرنا فى الأبيات بعد إعادة كتابتها وجدنا أن خاصية الا:باك للجملة لم تتوافر فيها ، بل نجد أن كل بيت تتطابق فيه الوحدة الإيقاعية مع الوحدة الدلالية . ولعل هذا هو الذى دفع الشاعر إلى توزيع

---

(١) انظر مثالا لهذا : قصيدة « زيت ونيران » لفاروق شوشة فى ديوانه : « يقول الدم العربى » ص : ٩١ .

(٢) انظر مثالا لهذا : قصيدة « الموت فى وهران » لأحمد عبد المعطى حجازى . ديوانه ص : ٣٧٦ .

الكتابة على النحو السالف ، وكأنه أحسّ بنقص الجرعة الشعرية التى تعمل على تشعيث أجزاء الوحدة الدلالية ، وإظهار الوحدة الإيقاعية كاملة السلطان على حساب تلك . وإذا قارنا النص السابق بالنص الآتى من قصيدة : « سفر التكوين » [1] لأمل دنقل نفسه ظهرت خاصية الانتهاك واضحة ، يقول :

١ — فى البدء كنت رجلًا وامرأة وشجرة
٢ — كنت أبًا وابنًا وروحًا قدسا
٣ — كنت الصباح والمسا
٤ — والحدْقة الثابتة المدوّره
٥ — وكان عرشى حجرًا على ضفاف النهرْ
٦ — وكانت الشياه
٧ — ترعى ، وكان النحل حول الزهر
٨ — يطنّ ، والإوز يطفو فى بحيرة السكونِ ، والحياه
٩ — تنبض كالطاحونة البعيده
١٠ — حين رأيت أنّ كل ما أراه
١١ — لا ينقذ القلب من الملَلْ

لو أعدنا كتابة الأبيات السابقة بطريقة أخرى تصل ما انفصل فيها من أجزاء الوحدة الدلالية ، أى : الجملة فإنها سوف تكون على النحو الآتى :

١ — فى البدء كنت رجلا وامرأة وشجره
٢ — كنت أبًا وابنا وروحًا قدسا
٣ — كنت الصباح والمسا والحدقة الثابتة المدورهْ
٤ — وكان عرشى حجرًا على ضفاف النهر .
٥ — وكانت الشياه ترعى .
٦ — وكان النحل حول الزهر يطن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٦٧ .

٧ - والإوز يطفو فى بحيرة السكونْ

٨ - والحياة تنبض كالطاحونة البعيدة حين رأيت أن كل ما أراه لا ينقذ القلب من الملل .

بإعادة الكتابة على هذا النحو تحول أحد عشر بيتا إلى ثمانى جمل فقط ، ولم يبق منها موزونًا سوى الجمل الأربعة الأولى ، وبرغم أن الجملة الثالثة ضمت بيتين معًا ، لم تخرج عن الوزن غير أن الشاعر جزّأها ، جاء جزؤها الأول بيتا قصر فيه الممدود . وهو كلمة « المسا » ، ليكون قافية متجاوبة مع البيت السابق « قدسا » ، ودفع لذلك المعطوف إلى أول البيت التالى ، لكن الجمل من ٥ - ٨ خنقت فيها إعادة الكتابة صوت الشعر ، وأماتت القافية ، ولم تستطع الصورة الموجودة فى الإوز الذى يطفو فى بحيرة السكون ، والحياة التى تنبض كالطاحونة البعيدة أن تنقذ هذه الجمل ، وتحوّلها وحدها إلى أن تكون شعرًا ، برغم ما فعلته الإضافة فى « بحيرة السكون » من اختراق قانون الاختيار بين الكلمات ، وكذلك إسناد النبض إلى الحياة وتشبيهها بالطاحونة . ومع إعادة الكتابة التى حولت النص من وحدات شعرية إلى وحدات دلالية لم تصبح كلمة « الزهر » موقوفا عليها ، وليست هناك وسيلة ترقيمية تساعد القارئ ، وتشير إليه أن يقف عليها ، وبذلك لم تعد متجاوبة مع كلمة « النهر » التى تنهى جملة ، وفى الوقت نفسه تنهى بيتا . وكذلك لم تصبح كلمة « الحياة » موقوفا عليها كذلك ، فلم تتجاوب مع « الشياه » ، ولامع الفعل « أراه » ؛ لأن كلا منها ذابت داخل وحدتها الدلالية بعد أن كان التوزيع العروضى يبرزها ، ويحول كلا منها إلى وقفة صوتية ذات جرس خاص .

إن الشعر إذن يلجأ إلى بعض الكلمات التى قد تكون داخل الجملة فيبرزها ويلفت الانتباه إليها ، وتصبح هذه الكلمات معالم صوتية فى القصيدة لا يمكن إغفالها عند محاولة التفسير . ولاشك أننا نقبل الصياغة الأولى ، حتى لو أدت إلى كسر النظام اللغوى المألوف ، ونرفض إعادة صياغتها حتى لو توافقت مع المنطق العقلى . ولقد « فهم الشعراء أن الصراع بين البحر والتركيب صراع متعلق بجوهر الشعر ذاته ، وأن نظامى الوقف بينهما تنافسىّ ، وحين نريد

إنقاذ البحر ، فلابد من التضحية بالتركيب ، بل ربما كان الهدف الغامض الذى يتبعه الشعر هو فك ترابط التركيب »[1] ولعل محاولة فك ترابط التركيب هذه هى التى دفعت بعض الشعراء ، حين لم يقم النظم الذى سلكوه بهذه المهمة ، إلى فك ترابط التركيب عن طريق الكتابة .

إن الكتابة المنطقية للأبيات السالفة لم تختصر عدد الأسطر فى الأبيات ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ إذ قوبلت فى إعادة الكتابة بالأسطر ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ، فالأسطر فى الطريقتين أربعة ، لكننا إذا وصفنا كلا منها بأنه « سطر » مع الطريقة الثانية كان الوصف صحيحا . وإذا وصفناه فى الطريقة الأولى بأنه : « سطر » ؛ فلابد من تقييده بأنه : « شعرى » ، أو نقول عنه إنه : « بيت » لأن السطر فى هذه الحالة وحدة إيقاعية ، ولكى تتحقق هتكت نظام الوحدة الدلالية . إن كلمة « ترعى » تابعة لـ « وكانت الشياه » من حيث الدلالة ، لكنها من حيث الوزن تصبح تابعة للسطر الشعرى التالى : « ترعى وكان النحل حول الزهر » . ومثل هذا يحدث مع كلمتى « يطنّ » و « الحياه » . ولا يحدث الأثر الوزنى إلا بالوقوف على « الشياه » و « الزهر » و « والحياه » ، مع أن الوقف على « والحياه » يؤدى إلى لبس عطف المفرد ، فقد يظن القارئ أو المستمع أن « والحياة » معطوفة على « السكون » فى :

— يطنّ ، والإوز يطفو فى بحيرة السكونِ والحياة .

فيتصور للحظة أن البحيرة هى بحيرة السكون والحياة معًا ، وأنها بحيرة تجمع المتضادين : السكون والحركة ، والجمود والاضطراب ، فكل منهما كامن فى الآخر ، وعندما يتلقى :

— تنبض كالطاحونة البعيدة .

يقوم بعملية الفصل ، فيخصص السكون للبحيرة ، ويعيد النبض للحياة ، وبرغم هذا الفصل الذى أتى بعد تلقى « تنبض كالطاحونة البعيدة » تنسحب للخلف تلك الصورة التى تولدت عفويًا من اللبس النحوى السابق حيث تختلط الحركة

---

(١) بناء لغة الشعر : ٧٤ .

بالسكون فى بحيرة واحدة . والشعر لا يمنع من مثل هذا التداخل ، بل إنه يعمل لتحقيقه فى كثير من الأحيان ، ومن وسائله فى ذلك الوزن والقافية وترتيب كلماته ، وتصبح الضحية التى تقدمها طائعين على مذبح الشعر هى الجملة بحدودها المنطقية . ولا تؤدى القصيدة دورها إلا على النحو الذى تختاره ، وليس فى الوسع استخلاص معناها بعيدًا عن هذا التشكيل اللغوى الخاص كما تستخرج البندقة من قشرتها وتُحمَل وحدها – على حد تعبير أرشيبالد ماكليش – إن ما تريده القصيدة « شيء يتلاشى عندما تنتهى القصيدة ، ولا يمكن استرجاعه إلّا بالعودة إلى كلمات الشاعر ، لا إلى كلمات الشاعر مستقلة ، بل إلى كلماته ضمن القصيدة ، فإن نحن بدّلناها ، وإن نحن – بالرغم من الاحتفاظ بمدلولها كما هو – غيّرنا ترتيبها ، إن لفظناها بحيث نغيّر إيقاعاتها ، فإن معناها سيتغير أيضا » [1]. فالبحث فى الشعر أولًا وقبل كل شيء بحث عن « شكل » بما يختاره هذا الشكل من أنظمة خاصة على المستويات الخاصة [2] . و« الشعر ليس موافقة قواعد التركيب agrammatical وإنما هو مخالفة هذه القواعد antigrammatical إنه مجاوزة بالقياس إلى قواعد توازى الصوت والمعنى التى تسود كل ألوان النثر ، مجاوزة مطردة ومتعمدة » [3] .

ولا تسمح طبيعة الفن الشعرى برسم حدود واضحة لسلوك الجملة فى القصيدة أو توقع واضح لمسارها ، فإن هذا التحديد الصارم مضاد لطبيعة الإبداع . فمن سمات الإبداع الشعرى التجديد والخروج على المألوف ، وفى الوقت نفسه

---

(١) أرشيبالد ماكليش : الشعر والتجربة : ٢٠ (ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسى) .

(٢) انظر فى هذه القضية : قراءة الشعر للدكتور : محمود الربيعى ، ومقالات نقدية له أيضا ، ونظرية البنائية فى النقد الأدبى للدكتور : صلاح فضل ص : ٧٦ وما بعدها ، وواقع القصيدة العربية للدكتور : محمد فتوح أحمد وخاصة المبحث الثانى ٢٥ وما بعدها ، وعن بناء القصيدة العربية الحديثة للدكتور : على عشرى زايد : ٤٢ وما بعدها .

(٣) بناء لغة الشعر : ٩١ .

الخضوع لتقاليد الشعر الراسخة التى أرساها استعمال الشعراء السابقين على مدى عمر اللغة كله . لقد كان أكثر التقاليد رسوخا فى الشعر هو الوزن ، ومع ذلك خرج عليه الشعراء فى الشعر الحر . وتمثل هذا الخروج فى الثورة على الالتزام بالقافية الموحدة من جانب ، والثورة على الالتزام بعدد التفعيلات الموروث فى البيت من جانب آخر ، ولكن الخارجين على هذه التقاليد يحاولون الآن إرساء تقاليد جديدة للشعر الحر [1] . إن الاتفاق بين الشاعر وجمهوره على تقليد واضح أمر ضرورى . هذا التقليد يتعلق بالإطار الإيقاعى ، وبطريقة الرسم الكتابى نفسها ، أو بالإنشاد ، وأى ثورة على التقاليد التى تمثل عقدًا غير مكتوب بين الشاعر والجمهور لا يتقبلها الجمهور المتلقى بسهولة ، ويظل الجمهور يقاومها حتى تنتهى إمّا إلى تثبيت أقدامها فتكون بذلك قد نجحت وأصبحت بدورها تقليدًا متفقا عليه . وإمّا إلى قهرها ودفعها إلى زوايا النسيان . والمتلقى يحب أن يشعر بالقصيدة أول ما يسمعها أو يقرؤها ، حتى من غير أن يفهم معناها ، ولا يتم ذلك إلا من خلال الاتفاق على تقاليد معينة . أما الذى لا يستطيع المتلقون أن يعترضوا عليه فهو طريقة استعمال الشاعر للغة . وكأن أبناء اللغة يصرحون للشاعر أن يستعمل المفردات اللغوية والأنظمة التركيبية بالطريقة التى يراها مناسبة داخل الإطار المتفق عليه ، فى مقابل الالتزام من جانبه بهذا الإطار .

وإذن لا يمكن التنبؤ بما سيسلكه الشاعر مع بناء الجملة فى القصيدة لأن هذا الجانب هو مكمن الإبداع ؛ لأن الشعر يُصنع من الكلمات لا من الأفكار — على حد التعبير الشهير لمالارميه — ومعنى القصيدة يثيره بناء الجمل باعتبارها أصواتا أكثر مما يثيره بناء الجمل باعتبارها معانى ، « والشعراء يدأبون دائما على الخوض والاصطياد على حافة نهر اللغة البطىء الجريان علهم يعثرون على ما يمكنهم

---

(١) انظر : محاولات الشاعرة نازك الملائكة لإرساء هذه التقاليد فى كتابها قضايا الشعر المعاصر وبخاصة الباب الثانى ص : ٦٩ — ١٣٨ (الطبعة الخامسة ١٩٧٨ — دار العلم للملايين بيروت) .

اصطياده وتسخيره لاستعمالهم الخاص » [1] وليست أنصباؤهم متساوية في حظهم من الصيد . ومن هنا يمكن دراسة كل قصيدة على حدة واستخراج خصائص الجملة فيها ورصد ظواهرها الأسلوبية التي تشيع في استعمالها .

لقد عقد الدكتور إبراهيم أنيس فصلا في كتابه : « من أسرار اللغة » عنوانه : « الجملة العربية : أجزاؤها ونظامها » خصص فيه مبحثا عن نظام الشعر ، بدأه بتقرير أن للشعر معالم مهما قيل في شأنها ومهما تباينت آراء النقاد ودارسي الأدب في علاجها ، ثم قال بعد ذلك : « ولسنا نزعم أن للشعر نظاما خاصا في ترتيب كلماته لا يمت لنظام النثر بأي صلة » [2] . وأضاف بعد هذا تعليل قوله : « فلا غرابة – إذن – أن نرى في ترتيب كلماته أمرًا غير مألوف أو معهود ، ولكن ما نشهده في نظام الشعر لا يصل عادة إلى أن يصبح ذا كيانٍ مستقل عن نظام النثر في كل التعابير والتراكيب ، بل يشترك مع نظام النثر حينا ، ويفر منه حينا آخر دون أن يعمد الشاعر إلى مثل هذا الخروج عمدًا ، أو يلتمسه قصدًا بل يرد في نظمه وهو لا يكاد يشعر بوروده » [3] . إنّ الدكتور إبراهيم أنيس برغم أنه كان من الداعين إلى فصل التقعيد في الشعر عن النثر نراه هنا لا يستطيع التخلص من قبضة النثر القوية ، ويضع عينا على الشعر وأخرى على النثر ، ويحاول أن يعقد بينهما صلحًا . إن التركيب الواحد إذا ورد في الشعر وفي النثر ، في الوقت نفسه ، لن يصبح بالدلالة نفسها في النصّين ؛ لأنه في الشعر وسيلة وغاية معًا ، وهو في النثر وسيلة فحسب . إنه يمكن فكُّه في النثر واستبداله ، وهو في الشعر لا يمكن معه ذلك « إنه من غير الممكن أن يفصل الناقد بين الوسائل المؤدية إلى المعنى وبين المعنى نفسه في الشعر أو في أي فنّ آخر ، لأن الوسائل نفسها تتضمن المعنى » [4] . ويؤكد أوستين وارن ورينيه ويلك « أن معنى الشعر يعتمد

(١) أرشيبالد ماكليش ، الشعر والتجربة : ٦٥ .
(٢) من أسرار اللغة : ٣٢٢ (الطبعة الثالثة) .
(٣) السابق : ٣٢٣ .
(٤) أرشيبالد ماكليش ، الشعر والتجربة : ١٠٨ .

على السياق ، فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمى ، بل هالة من المترادفات والمتجانسات . والكلمات لا تكتفى بأن يكون لها معنى فقط بل تثير معانى كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق ، أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها » [1] .

والدكتور إبراهيم أنيس بالطبع يعنى هنا النظام التجريدى ، لا التعبير الحى وقد اكتسى هيكله العظمى لحمًا ودمًا ، وأصبح ينبض بضربات قلب القصيدة الخاص .

ما معنى أن نقول مثلا : إن « المفعول به » يتقدم على « الفاعل » أو على « الفعل » فى الجملة الشعرية ، أو يكثر فيها بحيث يمثل ملمحا خاصا ؟ هل يعنى هذا أن كل شاعر عليه أن يفعل ذلك ؟ كلا ، بالطبع . هل يعنى هذا أن قارىء الشعر عليه أن يلاحظ ذلك ؟ وماذا تعنى ملاحظته إذا لم يستطع أن يفسّر الجملة الخاصة تفسيرًا يتناسب مع موقعها فى القصيدة ؟ إن قارىء القصيدة يتعامل مع الكلمات الحية التى شغلت مواقع نحوية فى سياق القصيدة ونسيجها الحى وليس مع المواقع النحوية وحدها ، وليس مع الكلمات وحدها . إن الدكتور إبراهيم أنيس يهتم « بالدوافع والاعتبارات » التى تفرق بين نظام النثر ونظام الشعر فى ترتيب الكلمات ويحاول أن يلخصها قائلا : « نخلص من كل ما تقدم إلى أن هناك دوافع واعتبارات فرقت بين نظام النثر ونظام الشعر فى ترتيب الكلمات ، ويمكن تلخيصها فيما يلى :

١ — حرص الشاعر على موسيقى شعره فى الوزن والقافية ، ينحرف به أحيانا إلى نظام غير مألوف فى النثر .

٢ — رغبة الشاعر فى التحلل من كل القيود ونزوعه إلى الحرية ككل فنان يجعله فى بعض الأحيان لا يعبأ بنظام الكلمات على النحو المعهود فى النثر ،

---

(١) نظرية الأدب : ٢٢٥ .

ولا سيما حين تسيطر عليه العاطفة ، ويملك المعنى عليه مشاعره .

٣ — محاولة كل الشعراء المجيدين أن يحمّلوا القليل من الألفاظ الكثير من المعانى قد تعرضهم لمثل الإيجاز والحذف والتخلص من كل فضلات الكلام » (١) .

وهذه الفروق الثلاثة تؤول إلى اثنين فقط من وجهة نظرى هما : لجوء الشاعر إلى نظام غير مألوف فى النثر ، واللجوء إلى الإيجاز ؛ فلست أرى فرقا بين الخاصية الأولى والثانية اللتين عرضهما الدكتور أنيس إلا فى الدافع . فتقيّد الشاعر بالوزن والقافية ، وحرصه فى الوقت نفسه على التحلل من القيود ، ونزوعه إلى الحرية ، تدعوه جميعا إلى تغيير النظام المعهود فى النثر .

إن الشعر — مرة أخرى — ليس هو النثر مضافا إليه الوزن والقافية ، ولذلك ينبغى ألا نحرص على المقارنة بين الشعر والنثر ، لأن المقارنة بينهما تظلم الشعر وتفقده أهم خصائصه . إن المعنى النثرى يمكن التعبير عنه بعبارة نثرية أخرى ، لكن المعنى الشعرى لا يؤدى إلا بالصورة التى أرادها الشعر وبالتركيب اللغوى الذى اختاره ؛ ومن هنا يمكن ترجمة النثر ، ولا يمكن ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى ؛ لأن اللغة فى الشعر غاية وليست وسيلة ، وتصبح خدمة اللغة غاية كبرى « فاللغة تدين للشعراء أكثر مما تدين لطائفة أخرى من الناس . فالشعراء يعطون لنا أساليب فى التفكير والإحساس ، ومن ثم يدأبون على تكوين شعب عظيم ، فالتغيرات الجوهرية التى يحدثها القلائل من المؤلفين الكبار هى قنوات جديدة فى الإحساس ، وأحداث جسيمة فى حياة العقل » (٢) ومعنى هذا أن المقارنة بينهما لا تكون إلا مقارنة بين الأنظمة المجردة ، وليس هناك ضمان أكيد فى منع أحد الضربين من استعمال ما يكون فى الآخر ، فضلا عن عدم القدرة على تحديد الظواهر اللغوية التى اختص بها الشعر ، وهذا ما عبر عنه التساؤل الذى طرحه

---

(١) الدكتور إبراهيم أنيس ، من أسرار اللغة : ٣٣١ .

(٢) الدكتور مصطفى ناصف ، مشكلة المعنى فى النقد الحديث : ١٤٨ .

الدكتور إبراهيم أنيس إذ يقول : « ولكن هل من المستطاع أن تحدد تلك الظواهر اللغوية التى اختص بها الشعر ، أو على الأقل تلك التى شاعت فى الأشعار ؟ من شاء مثل هذا التحديد فعليه تتبع تلك الظواهر فى شعر القدماء والمحدثين وفى كل عصور الأدب ، بعد أن يتحدد له أولًا نظام النثر فى كل أساليبه ، وفى كل عصوره أيضا ، ولعل من الباحثين من يضطلع بمثل هذا العمل الضخم فى المستقبل » [1] وأضيف إلى هذا أن تتبع تلك الظواهر فى شعر القدماء والمحدثين ، وفى كل عصور الأدب مقارنا بتحديد نظام النثر فى كل أساليبه وفى كل عصوره ، لا يستطيع باحث فرد أن يضطلع به ، ولن يتحقق هذا إلّا عن طريق تناول الشعراء شاعرًا شاعرًا ، وتحديد خصائص شعره اللغوية من حيث التراكيب والمفردات ، وجمع الظواهر المتشابهة فى العصر الواحد من شعراء الفترة الواحدة ، وملاحظة تطورها وثباتها أو تغيرها من فترة لأخرى ، مع مقارنتها بخصائص النثر المعاصرة لها بجميع مستوياته ؛ حتى يمكن الحكم عليها حكما علميا دقيقا ؛ لأن الأحكام التى تطلق على خصائص الجملة فى الشعر ، فى معظمها على الصورة الراهنة ، أحكام انطباعية ، لا يدعمها التتبع والاستقصاء ، والإحصاء ، ولهذا يتطرق إليها الاحتمال دائما ، ومن هنا يسقط بها الاستدلال كما يقولون .

إن لدى النقاد شعورًا قويا باختلاف الشعر فى أنظمته اللغوية عن النثر [2] . ولدى النحويين — كذلك — شعور مماثل . وما اعتراف النحويين قديما ، من لدن سيبويه ، بأن ما يحتمل الشعر غير ما يحتمله النثر ، وأنه « يجوز فى الشعر ما لا يجوز

---

(١) الدكتور : إبراهيم أنيس ، من أسرار اللغة : ٣٣١ .

(٢) لم يخرج عن ذلك إلا الشاعر الإنجليزى ووردزوورث الذى كتب مقدمة لديوانه : « الأقاصيص الشعرية الوجدانية » سنة ١٨٠٠ م . ويرى فيها أنه ليس هناك فرق جوهرى بين لغة النثر ولغة التأليف الشعرى ، ولا ينبغى أن يكون هناك فرق جوهرى (ص : ٤٤٠ من النظرية الرومانتيكية فى الشعر) . وقد ترجم الدكتور : عبد الحكيم حسان هذه المقدمة وألحقها بكتاب كولردج « النظرية الرومانتيكية » لأن كولردج تصدى للرد على آراء ووردزوورث فى الفصول التسعة الأخيرة من كتابه من الفصل الرابع عشر إلى الثانى والعشرين .

فى الكلام » [1] ، وأن الشعر « موضع اضطرار وموقف اعتذار ، وكثيرا ما تحرف فيه الكلم عن أبنيته ، وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله » [2] — ما اعترافهم بهذا ، إلا شعور بأن لغة الشعر مختلفة — أو ينبغى أن تختلف — عن لغة النثر . ولكنهم نظروا إلى هذه المخالفات على أنها « ضرائر » فنفّروا الشعراء منها ، ورغبوهم عنها ، ولم تفلح لفتة ابن جنى الصائبة التى يرى فيها أن مرتكب ما سماه النحاة ضرورة إنما يدخل تحت قبحها ، مع قدرته على تركها ، ليعدّها لوقت الحاجة إليها [3] ، وأنه لا يرتكبها لضعفه وعجزه ، بل لفيض منته ، وقوة طبعه « فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها ، وانخراق الأصول بها ، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه ، وإن دلّ من وجه على جوره وتعسفه ، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله ، وتخمطه ، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ، ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته ، بل مثله فى ذلك عندى مثل مجرى الجموح بلا لجام ، ووارد الحرب الضروس حاسرًا من غير احتشام ، فهو ، وإن كان ملوما فى عنفه وتهالكه ، فإنه مشهود له بشجاعته ، وفيض منته . ألا تراه لا يجهل أن لو تكفّر فى سلاحه أو أعصم بلجام جواده ، لكان أقرب إلى النجاة ، وأبعد عن الملحاة ، لكنه جشم ما جشمه ، على علمه بما يعقب اقتحام مثله ، إدلالًا بقوة طبعه ودلالة على شهامة نفسه » [4] — أقول لم تفلح هذه اللفتة فى تكوين وجهة نظر تدعو إلى إعادة النظر فى هذه الأمور التى سميت ضرائر ، وإعادة النظر فى وصف لغة الشعر بعامة لأن ابن جنى نفسه صاحب هذه اللفتة يصفها بوصفين يكفيان للتنفير منها وهما القبح ، وانخراق الأصول بها . وقد « خُدع القدماء باستمرار الظواهر الإعرابية الأساسية ، ولم يعنوا

---

(١) سيبويه ، الكتاب : ٢٦/١ (تحقيق الأستاذ : عبد السلام هارون) .

(٢) ابن جنى ، الخصائص : ١٨٨/٣ .

(٣) السابق : ٦٠/٣ ، ٦١ .

(٤) ابن جنى ، الخصائص : ٣٩٢/٢ وانظر : تفصيل رأى ابن جنى فى الضرورة فى كتابى الضرورة الشعرية فى النحو العربى : ١٤٢ — ١٥٣ .

بالتنظيم الداخلي للكلمات في العبارة إلا نادرًا ، فضلا عن أن تطور المعجم العربي ما يزال حلمًا غير محقق ، وكلما لاحظ القدماء ظاهرة ليست جزءًا من نسيج اللغة الكلاسيكية أو الفصيحة حملوها على الخطأ أو جوازات الشعر أو آثار العجمة ، وبذلك خرجت من مجال العناية الحقيقية » (١) .

لقد كان اهتمام النحويين بالقواعد مدعاة لتضييع تلك الفرصة التي أتاحتها استعمالات شعرية خاصة لدراسة لغة الشعر دراسة تستقل عن دراسة لغة « الكلام » — على حد تعبيرهم — ولقد حاول النحويون والبلاغيون أن يجعلوا لغة الشعر مستوية خالية من النتوءات ، فجعل النحويون ما يخرج عن استواء القواعد على ما قرروه في النثر « ضرورة » ، وعاب البلاغيون ما خرج عن ائتلاف اللفظ والوزن وحددوا الجيد من الشعر في هذا المجال — على حد تعبير قدامة في نقد الشعر — بأن « تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بنيت ، لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها والنقصان منها ، وأن تكون أوضاع الأسماء والأفعال المؤلفة منها ، وهي الأقوال ، على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه ، ولا إلى تقديم ما يجب تأخيره منها ، ولا اضطر أيضا إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها ، بل يكون الموصوف مقدما والصفة مقولة عليها ، وغير ذلك مما لو ذهبنا إلى شرحه لاحتجنا إلى إثبات كثير من صناعتي المنطق والنحو » (٢) . كما جعلوا من عيوب اللفظ في الشعر أن يكون ملحونا وجاريا على غير سبيل الإعراب واللغة ، ومن عيوب ائتلاف اللفظ والوزن ما سموه « التفصيل » وهو ألا ينتظم للشاعر نسق الكلام على ما ينبغي لمكان العروض فيقدم ويؤخر كما قال دريد بن الصمة :

وَبلِّغ نميرًا إنْ عرضتَ ابنَ عامرٍ   فأيَّ أخٍ في النائبات وطالبِ

ففرق بين نمير بن عامر بقوله : « إن عرضت » وكما قال أبو عدى القرشيّ :

---

(١) الدكتور مصطفى ناصف ، مشكلة المعنى في النقد الحديث : ١٣٤ .
(٢) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر : ١٦٦ .

خير راعي رعيّة ، سرّه الله ، هشامٌ وخيرُ مأوى طريدِ

وكما قال الآخر :

لَعَمْرُ أبيها لا تقول حليلتي ألا فرَّ عني مالكُ بنُ أبي كَعْبِ [1]

وما سموه فسادَ النظم وسوء التأليف ، ومثلوا له بقول الفرزدق :

وما مثلُه في الناسِ إلّا مملكًا أبو أمِّه حَيٌّ أبوه يقاربُهْ

وقول المتنبي [2] :

ولذا اسْمُ أغطيةِ العُيونِ جفونُها مِنْ أنَّها عمَل السيوفِ عواملُ

وقوله [3] :

الطيبُ أنت إذا أصابَك طِيبُهُ والماءُ أنتَ إذا اغتسلتَ الغاسلُ

وقوله [4] :

وفاؤكما كالرّبع أشجاه طاسِمُه بأن تُسعِدا والدَّمع أشْفاه ساجمُه

وقول أبي تمام :

ثانيه في كبد السماءِ ولم يكنْ كاثنين ثانٍ إذْ هما في الغارِ

وقوله :

يَدِى لمَنْ شاءَ رهنٌ لم يَذُق جُرَعًا مِنْ راحتيك دَرَى ما الصابُ والعسلُ [5]

---

(١) السابق : ٢٢١ .
(٢) انظر ديوانه : ١٧٨ .
(٣) انظر ديوانه : ١٨٠ .
(٤) انظر ديوانه : ٢٥٦ .
(٥) انظر : دلائل الإعجاز : ٨٣ (قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر) .

يقول عبد القاهر الجرجانى : « فليس من أحد يخالف فى نحو قول الفرزدق ... وفى نظائر ذلك مما وصفوه بفساد النظم ، وعابوه من جهة سوء التأليف ، أن الفساد والخلل كانا من أن تعاطى الشاعر ما تعاطاه من هذا الشأن على غير الصواب وصنع فى تقديم أو تأخير ، أو حذف أو إضمار ، أو غير ذلك مما ليس له أن يصنعه ، وما لا يسوغ ولا يصح على أصول هذا العلم »[1] ولم يحدد لنا الشيخ عبد القاهر أى مستوى من مستويات الصواب التى يريد عليها قول المتنبى وأبى تمام وغيرهما من الشعراء . إنّ بيتى المتنبى من قصيدة طويلة مطلعها :

لكِ يا منازِلُ فى القلوبِ منازِلُ أقفرْتِ أنتِ وهنّ مِنْكِ أواهِلُ
يعلَمْن ذاك وما علمْتِ وإنما أوْلا كما يُبْكى عليه العاقلُ

وقد أراد المتنبى من أول القصيدة أن يصدم المألوف النحوى ، ويتضح ذلك فى قوله : « وهنَّ منكِ أواهل » ؛ إذْ أعاد ضمير جمع المؤنث (هنّ) إلى القلوب ، وأكدّ هذا الاستعمال فى البيت الثانى ، وجعل اسم الإشارة (ذاك) — وهو للمفرد المذكر ، وقد اتصل بحرف الخطاب للمفرد المذكر كذلك — إشارة إلى المنازل التى لها فى القلوب ، وإقفار هذه المنازل المخاطبة ، مع أن القلوب أواهلُ بها ، وتزداد درجة الصدمة للمألوف النحوى فى الشطر الأخير من البيت الثانى ؛ إذ يعيد الضمير المثنى للمخاطب فى (أوْلاكما) للمنازل التى أفرد ضميرها من قبل (أقْفرتِ أنتِ) والقلوب التى جمعها مؤنثة غائبة (هن أواهل يعلمن) ويحذف حرف الجر و « أنْ » المصدرية قبل (يُبْكى عليه) . فلا عجب — إذن — أن يأتى البيتان السابقان « ولذا اسم أغطية الجفون » و « والطيب أنتَ .. » فى القصيدة ، وقد صدم فيهما المألوف النحوى . وكأن مهمة الشاعر هى أن يصدم المألوف فى العلاقات النحوية ، والدلالية كذلك ، ومن هنا كان بيت الفرزدق السابق أيضا :

وما مِثْلُه فى النّاسِ إلّا مُمَلَّكًا أبُو أُمّهِ حَىٌّ أبُوه يُقَارِبُهْ

(١) عبد القاهر الجرجانى ، دلائل الإعجاز : ٨٣ ، ٨٤ (قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر) .

الذى يقول عنه أبو على الفارسى « تقديره : وما مثله فى الناس حىّ يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه ، ففصل بين المبتدأ والخبر اللذين هما أَبُو أُمِّهِ أَبُوهُ بـ (حىّ) وهو أجنبى منهما ، وفصل بين الصفة والموصوف اللذين هما « حَىٌّ يقاربه » بقوله : « أبوه وهو أجنبى منهما » (١) والتقدير الذى قدمه أبو على الفارسى لبيت الفرزدق صياغة مستوية مطمئنة ليس فيها ما يصدم عرفا نحويا أو مألوفا لغويا ، وقد خلا البيت من التصوير الشعرى ، ولذلك لجأ الفرزدق إلى ما لجأ إليه بحسه الشعرى الذى ينزع إلى المخالفة بكسر هذا النظام ، وليس فى البيت تصادم بين الوظائف النحوية فى علاقاتها مع دلالة المفردات التى شغلتها ، غير أن بعض هذه العناصر قد فصلت عن بعضها الآخر ، فلم توضع الموضع المألوف الذى يحدده لها نظام اللغة ، فجاءت الصورة المنطوقة (٢) ، وقد اختل بها شرط الورود النحوى ، فجاء التركيب غير مسموح به فى نظام العربية ، ولكنه لا يؤدى إلى خلل معنوى فى صحة العلاقات بين أجزاء الجملة ، بدليل أن الشراح فهموا هذا البيت واستطاعوا تقديره . ولعل الفرزدق أراد أن يوحى بتداخل علاقات القرابة واختلاطها وتشابهها كما تتداخل العلاقات النحوية فى البيت . ولولا ما فعله الفرزدق ببيته السابق ، لذهب هذا البيت كما يذهب غيره ، ولكن الصدمة النحوية التى قدمها الفرزدق فيه أبقت هذا البيت يتردد على ألسنة الناس ، وإن كانوا يقدمونه مثالا لسوء التأليف وفساد النظم . لقد أثار الفرزدق أذهان متلقيه عن طريق كسر التتابع المألوف فى النظام النحوى ، وقد كان « الفرزدق أكثر الشعراء استعمالا لهذا الفن حتى كأنه يعتمده ويقصده ، ويعتقد حسنه » (٣)

---

(١) أبو على الفارسى ، شرح الأبيات المشكلة الإعراب : ٢٩٨ (تحقيق الدكتور : حسن هنداوى) .

(٢) انظر على سبيل المثال : « سر الفصاحة » لابن سنان : ١١١ حيث يقول : « ففى هذا البيت من التقديم والتأخير ما قد أحال معناه وأفسد إعرابه ، لأن مقصوده ، وما مثله فى الناس حى يقاربه إلا مملكا أبو أمه أبوه يعنى هشاما لأن أبا أمه أبو الممدوح » .

(٣) سر الفصاحة لابن سنان الخفاجى : ١١٢ ، ١١٣ .

وهذا ما يقرره سبيتزر بعد ذلك بقرون إذ يرى أن « الإثارة الذهنية التى تنحرف عن المعتاد القياسىّ فى حياتنا الذهنية لابد أن يكون لها انحراف لغوىّ مرافق عن الاستعمال العادى »[1] وهذا ما يفعله دائما الشعراء المتميزون .

عندما قام الدكتور إبراهيم أنيس بجولة فى شعر المتنبى – على حد تعبيره – استوقفته أساليب خاصة « ينفرد بها الشعر دون النثر أو ينفرد بها شعر المتنبى » وقد تخيّر منها خمس ملاحظات هى : حرية المفعول به إذ يتقدم على الفاعل أحيانا ، أو على ركنى الجملة ، وتقديم المسند (الخبر) وهو منكّر ، والفصل بين المبتدأ والخبر ، والمتعلق والمتعلق به ، والفاعل والمفعول به ، والمضاف والمضاف إليه ، وتكرار بعض الكلمات ، وإن كان لم يحدد المقصود بالتكرار وترك ما اختاره من الأمثلة لتكشف عن مفهومه للتكرار ، وأخيرا الميل إلى الأحكام العامة الشاملة . والخاصية الأخيرة – كما هو واضح – ليست ملمحًا خاصا بنظام الجملة وليست مما ينفرد به الشعر ، أو شعر المتنبى . لكن الخصائص الأربع السابقة تعد خصائص تتعلق بالتركيب ، والثلاث الأولى منها تتعلق بالتقديم والتأخير وهو مما أفاض فيه القدماء ، مع أنه ليس مخصوصا بالشعر أو شعر المتنبى وإن كان يكثر فيه ، والرابعة تحتاج إلى مناقشة لأن الأمثلة التى اختارها قد لا يكون فيها تكرار من وجهة نظر مغايرة ، إذ المثال الأول :

كفى عجبا أن يعجب الناسُ أنه   بنى مرعشًا . تبًا لآرائهم تبا[2]

وهو توكيد لفظى ، والتوكيد اللفظى موجود فى الشعر والنثر جميعا . والبيت الثانى هو :

يقدمها وقد خضبت شواها   فتى ترمى الحروبُ به الحروبَا[3]

وهو لا تكرار فيه لأن الحروب الأولى جمع (حَرْب) ضد السلم ، والثانية جمع

---

(١) نظرية الأدب : ٢٣٦ .
(٢) ديوان المتنبى : ٣٢٨ .
(٣) السابق : ١٩٤ .

(خَرَب) وهو الهلاك ولو نطق بهذه الجملة ناثر لاستخدمها بهذا التكرار نفسه . والبيت الثالث هو :

إذا نلت منك الود فالمال هين وكل الذى فوق الترابِ ترابُ (١)

ولا تكرار فيه أيضا لأن التراب الأولى معرفة وهى مضاف إليه ، والثانية نكرة وهى خبر ، ولو قيلت هذه العبارة نثرا « وكل الذى فوق التراب تراب » لما جاءت على غير هذا الوضع . والبيت الرابع هو :

وخشيت منك على البلادِ وأهلِها ما كان أنذرَ قومَ نوحٍ نوحُ (٢)

وهذا التركيب قد تقدم فيه المفعول به (قوم نوح) على الفاعل (نوح) الثانية ، وقد وضع الظاهر مكان المضمر ، ولو نطقت هذه العبارة فى النثر لجاءت على هذا النحو : (ما كان أنذر نوح قومه) فالذى صنعه الشاعر أنه قدم المفعول به الملتبس بضمير الفاعل على الفاعل . ومن وظائف الإضمار العمل على الربط والاستغناء عن تكرار الاسم الظاهر ، فاستعمل الشاعر هنا المظهر موضع المضمر ، وهذا الاستعمال يكثر فى الشعر ، وله نظائر كثيرة . وعلى كل حال ، هذا هو المثال الوحيد من أمثلة الدكتور إبراهيم أنيس الذى يظهر فيه التكرار ، وإن كان اختلاف الوظائف النحوية بين (نوح) الأولى و (نوح) الثانية هو الذى يسوّغ هذا التكرار . أما البيت الخامس فهو :

ذرينى أنل ما لا ينال من العلا
فصعبُ العلا فى الصعبِ والسهلُ فى السهل (٣)

وواضح أن « الصعب » الأولى مقيدة بالإضافة « صعب العلا » وهى مبتدأ ، والثانية مطلقة وهى خبر أى أن صعب العلا فى الصعب من الأمور ، وكذلك « السهل » الأولى ، فالألف واللام فيها عوض عن الضمير وهى مبتدأ ، وتقدير

---

(١) السابق : ٤٨١ .
(٢) ديوان المتنبى : ٦٨ .
(٣) السابق : ٥١٨ .

الكلام « فصعب العلا فى الصعب وسهلها فى السهل » أو أن هناك ضميرًا محذوفا وتقديره « والسهل منها » والسهل الثانية خبر للأولى أى أن الوظيفة اختلفت بينهما فلا تكرار إذن . والبيت الأخير وهو الأخير من قصيدة البيت السابق ، وهو :

فلا قطع الرحمن أصلًا أتى به فإنى رأيت الطيِّبَ الطيِّبَ الأصل (١)

وقعت الطيب الأولى فيه مفعولا أول ، وهى مطلقة ، الثانية وقعت مفعولا ثانيا وقد قيدت بإضافتها إلى « الأصل » فلا تكرار إذن ولا خصوصية بالشعر إلا إذا كان الأستاذ الدكتور أنيس – رحمه الله – يقصد تكرار اللفظ بذاته من غير نظر إلى ملابساته وموقعه من التركيب .

ومهما يكن من أمر فإن محاولة الدكتور أنيس محاولة رائدة تكفى فيها الإشارة واللمحة الدالة ، وقد فتحت الباب لدراسات أسلوبية فيما بعد ربطت بين معطيات علم اللغة والنحو وتفسير الأدب وشرحه ، ومن الواضح – كما يقرر رينيه ويلك – « أن دارس الأسلوب لا يمكنه التقدم فى حقله ما لم يلم بالنحو بكل فروعه – بالصوتيات وعلم الأصوات الدالة ، بالصرف ، والتركيب ، وعلم المعاجم وعلم المعانى » (٢) .

ولعل السؤال الآن هو : هل هذه الملامح التى لاحظها الدكتور إبراهيم أنيس لا تخص إلا الشعر وحده أو – على حد تحرزه الدقيق – لا تخص إلّا المتنبى وحده ؛ والإجابة على هذا السؤال تقرر أن النظام اللغوى للعربية قدّم مرونة كبيرة فى التقديم والتأخير اعتمادًا على قرائن متعددة فى الجملة ومن أهمها العلامة الإعرابية ، واللغات التى فقدت الإعراب ، أو ليس الإعراب من خصائصها هى التى تلتزم بمواقع الوظائف النحوية التزاما ثابتا ، وليس معنى هذا أن نكف عن البحث فى لغة الشعر وأن نضرب الذكر صفحا عن محاولة تعرف خصائص الجملة فيه لكن ينبغى أن تسلك فى ذلك سبيلا صحيحة تساعد على تحقيق هذه الغاية .

---

(١) ديوان المتنبى : ٥٢١ .

(٢) رينيه ويلك ، مفاهيم نقدية : ٤٣١ (ترجمة الدكتور : محمد عصفور – عالم المعرفة ، الكويت) .

والسبيل الصحيحة لتعرف خصائص الجملة فى الشعر — فيما أرى — أن تدرس قصائد كل شاعر فى مرحلة محددة قصيدة قصيدة مع وعى كامل بالمتغير والثابت فى هذه الدراسة . الثابت هو النظام النحوىّ ، والمتغير هو المفردات التى تشغل وظائف هذا النظام ، وهناك تفاعل بين الوظائف النحوية والمفردات التى تشغلها بحيث يؤثر كل جانب فى الآخر ، فالكلمة نفسها عندما تكون فاعلا غيرها عندما تكون مفعولًا ، والدلالة تختلف فى المفردة الواحدة باختلاف وظيفتها ، أو على الأصح ، تختلف فى جانب من جوانبها ، وإذا حدث اختلاف فى الترتيب ، قابله — بلاشك — اختلاف فى الرصيد الدلالىّ ، ومن هنا نجد أنفسنا مطالبين بالحذر التام فى تعميم الأحكام النحوية على الشعر بحيث لا يسوغ لنا القول مثلا إن ظاهرة « الحذف » من خصائص الشعر ، أو على الأقل تكثر فيه ، لأن العبارات النثرية التى يوجد فيها « الحذف » أيضا كثيرة ، لكن الذى علينا فى هذه الحالة أن تدرس خصائص التركيب فى قصيدة بذاتها ونرى كيف عملت هذه الخصائص النحوية والصرفية والصوتية على تشكيل هذه البنية ، وساعدت على تكوين رؤيتها الشعرية الخاصة دون أن نتورط فى تعميم هذه الأحكام على الشاعر نفسه أو على شعراء عصره إلا إذا تمت الدراسة على كل شعره بالأسلوب نفسه ، وعلى كل شعراء عصره بالطريقة نفسها وأيدت المقارنات صدق الحكم الذى يراد إطلاقه ، وهذا مطلب — ولاشك — عسير ولكنه فى الوقت ذاته ضرورىّ ولا سبيل سواه فى تحقيق هذه الغاية النبيلة .

إنّ كل قصيدة — إذن — لها خصائصها التركيبية الخاصة بها التى تتفاعل داخلها ، وعلينا أن نتنبه لهذه الخصائص فى داخل القصيدة ، ولا يكون البحث عن شخصية الجملة فى القصيدة إلا وسيلة لمحاولة فهمها على المستوى التركيبى . ولا يقل المستوى الصرفى والمعجمى والصوتى أهمية عن المستوى التركيبى باعتبار كل هذه وسائل ضرورية لبناء الجملة . وإذا أخذنا قصيدة أمل دنقل فى ديوانه : « العهد الآتى » التى بعنوان : « صلاة » ، وهى القصيدة الأولى فى الديوان ،

نموذجا للتطبيق ؛ فقد يساعد ذلك على وضوح بعض خطوط المنهج . يقول أمل دنقل [1] :

١ – أبانا الذى فى المباحث . نحن رعاياك . باق
لك الجبروت . وباق لنا الملكوت . وباق لمن
تحرس الرهبوت .

• • •

٢ – تفردت وحدك باليسر . إن اليمين لفى خسر
أما اليسار ففى العسر . إلا الذين يماشون
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة
العيون .. فيعشون . إلا الذين يشون . وإلّا
الذين يوشّون ياقات قمصانهم برباط السكوتْ !

٣ – تعاليت . ماذا يهمك ممن يذمك ؟ اليوم يومك
يرقى السجين إلى سدة العرش ..
والعرش يصبح سجنا جديدًا وأنت مكانك . قدْ
يتبدل رسمك واسمك . لكن جوهرك الفردَ
لا يتحول . الصمت وشمك . والصمت وسمك .
والصمت – حيث التفتّ – يرين ويسمك . والصمت
بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين يلفّ
الفراشة والعنكبوتْ .

• • •

٤ – أبانا الذى فى المباحث . كيف تموت .
وأغنية الثورة الأبدية
ليست تموت !؟

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٦٥ ، وقد التزمت فى كتابة القصيدة بالشكل الذى وردت عليه فى الديوان ، ولكن الترقيم الخاص بالأبيات من عندى .

والقصيدة – كما نرى – مكونة من أربعة أبيات ، وقد توحدت قوافى الأبيات الأربعة (الرهبوت – السكوت – العنكبوت – تموت) وهى قافية مقيدة بتاء ساكنة مسبوقة بحركة الردف الطويلة واو المدّ ، وقد تدرجت كلمات القافية دلاليا فالرهبة تؤدى إلى السكوت وانعدام الحركة فينسج العنكبوت خيوطه التى تؤدى إلى الموت ، ولعل هذه الدلالة ليست ظاهرة ، ولكننا يجب ألا نغفل شيئا فى القصيدة وهى كلها سياق واحد ، وإلّا فما معنى الوقف على هذه الكلمات فى أواخر الأبيات ، مع أن هناك كلمات أخرى تتفق معها (الجبروت – الملكوت) ، وما معنى اختيار جملة (وباق لمن تحرس الرهبوت) فى آخر البيت الأوّل ؟

القافية تمثل جانبا صوتيا فى القصيدة ، وهى أبرز عنصر صوتى فيها ، وفى شعر البيت يكون هذا الدور ظاهرًا غير خاف ، أما فى الشعر الحر أو شعر التفعيلة فإن القافية قد تغير دورها ، فإذا اتحدت – مع أن شعر التفعيلة تحرر من ذلك – كان لاتحادها دلالة خاصة ، وقد اتحدت القافية فى هذه القصيدة برغم تباعد ما بينها واستطالة البيتين الثالث والرابع ، ومع ذلك كانت القافية تأتى لتكمل دورة واسعة فى البيتين الثالث والرابع وقد ألحت القصيدة على هذه القافية فى البيت الأوّل وهيأت ذهن قارئها لتلقيها وتقبلها بل توقع نظيرتها « الجبروت – الملكوت » ولتجعله يشعر أن إيقاع هذه الكلمات هو اللحن الأساسىّ ، وهى كلمات – فى الوقت نفسه – تناسب « الصلاة » لهذا « الإله » الجديد وقد جاءت جميعًا على وزان « الكهنوت » .

وعلى المستوى الصوتى أيضا تنوعت « التقفية الداخلية » فى البيتين الثالث والرابع على حين تساوقت في بيت الافتتاحية ، واتحدت فى بيت الختام « كيف تموت ، وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت » لتؤكد أن صوت التاء الساكنة المسبوقة بواو المد هو الإيقاع الأساسىّ .

أما البيت الثانى فقد اشتمل فى داخله على تقفيتين داخليتين أولاهما : السين الساكنة مع الراء المكسورة « اليسْر – الخسْر – العُسْر » وهى تذكر

بسورتى الشرح والعصر معًا على هذا المستوى « إن مع العسر يسرا »[1] و « إن الإنسان لفى خسر »[2] وهذا ما يناسب جوّ « الصلاة » أيضا ، والأخرى الشين مضمومة بضمة طويلة فالنون مفتوحة ، وقد تكررت ست مرات « يماشون — يعيشون — يحشون — فيعشون[3] — يشون — يوشون » فأوحت بجو الوشاية الخائفة والوشوشة المذعورة التى انتهت برباط السكوت ، وساعدت صيغة المضارع المسند إلى واو الجماعة فى هذه الأفعال الستة على تحقيق الإحساس بالتقارب الصوتى .

واشتمل البيت الثالث فى داخله كذلك على تقفيتين داخليتين أولاهما الميم المضمومة مع كاف المخاطب « يهمُّك — يذمُّك — يومُك » وقد تكررت أيضا ثلاث مرات كالتقفية الداخلية الأولى فى البيت الثانى ، فصنعت معها موازاة صوتية ، والأخرى هى الميم المضمومة مع كاف المخاطب أيضا ، غير أنها سبقت بسين ساكنة ، أو شين ساكنة « رسْمك — واسْمك — وشْمك — وسْمك — ويَسْمك » . والسين بهسيسها الواضح يكافئها تضعيف الميم فى التقفية الداخلية السابقة ، وقد أوحت السين بالصلاة السريّة التى لا يسمع منها سوى هسيس السين ، وساعدت على رسم جوّ الخشوع والخضوع فى هذا الصمت السميك الذى يقضى على الفراشة والعنكبوت معًا .

على المستوى التركيبى نجد أن ضمير المخاطب يستولى على القصيدة من أولها إلى آخرها ، فقد نودى فى أولها : « أبانا .. » وحذف حرف النداء دلالة على قرب المنادى مع تعاليه وتألهه ، فالقارئ لا يستطيع أن يطرد من ذاكرته الجملة الأصلية « أبانا الذى فى السموات » التى جاءت هذه الجملة فنسختها بالمباحث ، فوضعت المباحث مكان « السموات » وأصبحت « أبانا الذى فى .. » تألُّها

---

(١) سورة الشرح : ٧ .

(٢) سورة العصر : ٢ .

(٣) من عشا يَعْشُو وليست من عَشى يَعْشَى وهما معًا يعنيان ضعف البصر . (اللسان « عشى ») .

لذلك المتعالى الذى يعلم خبايا كل منا ويحيط به ويشرف عليه فحقت له الصلوات ، وعلى حين يتردد ضمير المخاطب سبع عشرة مرة وينادى مرتين ، يأتى فى المقابل ضمير جمع المتكلمين أربع مرات منها مرتان مضافا إليه الأب فيهما ، فالجميع فى ملكيته وحماه ، وتؤكدها مرة ثالثة « نحن رعاياك » ، ويعلن عن هذا الخضوع من أول القصيدة فى جملة النداء الأولى وفى الجملة التالية لها ، لكن المرة الرابعة التى تأتى محوطة بالجبروت والرهبوت متوسطة بينهما وهى « وباق لنا الملكوت » تأتى لتؤكد من اللحظة الأولى أيضا فاعلية هذا الجانب الضعيف ، وبقاء الملكية له برغم القهر والرهبة المسيطرة ؛ لأنهم يتشدون أغنية الثورة الأبدية التى ليست تموت ، على حين تتوجه القصيدة فى آخرها إلى هذا القاهر المستولى بهذا السؤال « كيف تموت » ، فالضمائر المستخدمة هنا تمثل قوتين إحداهما متسلطة متعالية ظاهرة مستولية يُبحث عن كيفية موتها ، والأخرى خفية كامنة لا يظهر منها غير الخضوع الظاهرى والعبادة المعلنة التى تخفى ثورة « أبدية » ليست تموت وتعلن أحيانا ذما لهذا المعبود القوى « ماذا يهمك ممن يذمك » ، وبرغم ظهور القوة الأولى فهى ضعيفة أوهى من العنكبوت الذى يمثلها وسوف تقضى هذه القوة على نفسها ، وإلا فإن القوة الخفية ليست تموت وباق لها الملكوت .

وهناك شخوص أخرى فى القصيدة غير أنها تؤول إلى القوتين السابقتين فـ « من تحرس » هو نفسه « السجين الذى يرق إلى سدة العرش ، والعرش يصبح سجنا جديدًا » وهو نفسه « الفراشة » التى تلفها القوة المخاطبة بين يديها المشبكتين المصمختين وتحرسها بشبكة سوف تقضى على الحارس والمحروس معا « يلف الفراشة والعنكبوت » فهما إذن قوة واحدة .

وهناك أيضا « اليمين » و « اليسار » وهم جميعا فى الخسر والعسر ، ولكن اليمين واليسار تفريع لضمير المتكلمين لأنهم بعض الرعايا ، وينشق من هؤلاء نوعان ينضمان إلى القوة الأولى النوع الأول الذين يماشون ويعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون فَيَعْشُون وهم أنفسهم الذين يشون ، والنوع الآخر

هم الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت فلا يشتركون فى أغنية الثورة الأبدية ولسوف يخنقهم رباط السكوت هذا ، لأنهم بسكوتهم ساعدوا القوة العنكبوتية التى تنسج خيوطها القاتلة حول الجميع – لقد تتابعت أداة الاستثناء « إلّا الذين » دون حرف عطف ثلاث مرات « إلا الذين يماشون – إلا الذين يعيشون يحشون .. إلا الذين يشون » فأبدلت التالى لها مما قبلها فالذى يماشى هو الذى يعشى عينيه بالصحف المشتراة فيعمى عن الحقيقة فيشى بالآخرين . وعندما جاءت الأداة العاطفة – والعطف يقتضى المغايرة – « وإلّا الذين يوشون ... » كشفت عن أن هؤلاء نمط آخر .

اشتمل البيت الأول على خمس جمل ، الأولى منها ندائية قصد بها استعطاف هذا الأب للتوجه إليه بالصلاة ، وهى مغلفة بسخرية كامنة جاءت من وضع كلمة « المباحث » بدلا من « السموات » فى الجملة الدينية المأثورة ، وأربع جمل اسمية تقريرية مثبتة جاءت الأولى منها « نحن رعاياك » لتدعم الصلاة الظاهرة المعلنة ، وتؤكد السخرية الكامنة فى الجملة الأولى ، وأما الثلاث الباقية فقد اتحد فيها الخبر المتقدم « باقٍ .. » وتوزع من له البقاء « لك » و « لنا » و « لمن تحرس » واختلف المبتدأ المتأخر فللمخاطب الجبروت ، وللمتكلمين الملكوت ، وللغائب المتخفى المحروس الرهبوت . وبرغم اتفاق الصيغة بين المملوكات الباقية الثلاثة بما يوحى بعدالة التوزيع فجأتنا الجملة الوسطى « وباق لنا الملكوت » إذ كان المتوقع أن يكون الملكوت للأب الذى فى المباحث ، فكسرت الجملة هذه الرتابة وأخلفت التوقع مرة أخرى .

إنّ « مَنْ » اسم موصول مشترك يصلح أن يكون للمفرد والجمع ، ويتضح ذلك من خلال الجملة ، وقد حذف ضمير المفعول العائد فى جملة الصلة « تحرس » فاحتمل بذلك أن يكون فردًا واحدًا أو أكثر من فرد واحد . ولا تعنى القصيدة بعدد هؤلاء وهم على كل حال محروسون بقوة هذا الأب « الإلهى » الذى فى المباحث الذى يشدد عليهم قبضة الحراسة وينسج حولهم خيوط الصمت الرهيبة التى ستقضى عليهم كذلك .

وتقديم الخبر فى هذه الجمل التقريرية الثلاث « باق لك الجبروت ، وباق لنا الملكوت ، وباق لمن تحرس الرهبوت » يتضمن إقرارًا تعبديا ساخرًا ، لأن الجملة الاستفهامية الأخيرة فى القصيدة « أبانا الذى فى المباحث كيف تموتُ وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت » تقضى على كل هذه الصلاة الخاضعة بضربة واحدة خاطفة سريعة . فهذا الأب ممّن يجوز عليه الموت ، فهو إذن إله زائف ، وليس إلها حقيقيا ، وما الصلاة له إلا ضرب من المصالحة الظاهرية التى تسبق الثورة الأبدية التى ليست تموت ، والذى لا يموت هو الذى ينتصر فى النهاية على من يموت . وساعد على ذلك خلو البيت بجمله الخمس من الأفعال الأساسية إلا من الفعل « تحرس » الذى جاء صلة الموصول (مَنْ) ، ولذلك أوحت الجمل بأن كل شىء ثابت مستقر فى هذه المرحلة .

أما البيت الثانى فقد اشتمل على ثلاث جمل ، الجملة الأولى فعلية تقريرية « تفرّدت وحدك باليسر » والفعل « تفرّدت » بمادته وصيغته وإسناده إلى ضمير المخاطب الواحد وتأكيد هذا الإسناد بالحال « وحدك » تؤكد جميعا أن هذا التفرّد باليسر كان بسعى وعمل دائب من جانبه لتصبح جميع رعاياه إما فى الخسر ، وإما فى العسر . واليسر يقابل بالعسر ، فهما طرفان متقابلان ، وأما الخسر فلأن أصحابه لم يحققوا هذا ولا ذاك فخسروا طرفى المقابلة ، ولذلك فهم ليسوا طرفا فى نزاع وخسرانهم بسبب عدم وضوح موقفهم ، ومن هنا تُعبِّر جملة « إن اليمين لفى الخسر » متخذة أقصى ما يمكن أن تناله الجملة الاسمية من تأكيد وتقريرية ، وتأتى بعدها جملة « أما اليسار ففى العسر » مسبوقة بـ (أمّا) الشرطية التفصيلية المؤكدة [1] ، وتطول الجملة عن طريق الاستثناء « إلا الذين يماشون . إلا الذين

---

(١) يقول ابن هشام فى المغنى ٥٤/١ عن أمّا وإفادتها التوكيد : « وأما التوكيد فقل من ذكره ، ولم أر من أحكم شرحه غير الزمخشرى فإنه قال : فائدة أما فى الكلام أن تعطيه فضل توكيد ، تقول : زيد ذاهب فإذا قصدت توكيد ذلك وأنه لا محالة ذاهب وأنه بصدد الذهاب وأنه منه عزيمة قلت : أما زيد فذاهب ولذلك قال سيبويه فى تفسيره : مهما يكن من شىء فزيد ذاهب ، وهذا التفسير مدل بفائدتين : بيان كونه توكيدا ، وأنه فى معنى الشرط » .

يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون ، فيعشون . إلا الذين يشون ويعطف على هذا النوع « وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت » فهذان صنفان مستثنيان من العسر أحدهما المماشي البغاء المعصوب العينين الواشي ، والآخر الصامت المقود من رباط السكوت في عنقه . وقد أراد هؤلاء وأولئك أن يحظوا بشيء من اليسر الذي يتفرد به الأب المتوجه إليه بالصلاة ، فارتكبوا ما ارتكبوا من خيانة التبعية والوشاية والسكوت المنقاد ولن يحصلوا على شيء مما أرادوه لأنه تفرّد وحده باليسر ، ولن يشرك معه غيره لو يعلمون ، ولن ينالوا إلا الفتات .

وأما البيت الثالث فقد اشتمل على اثنتى عشرة جملة ، بدأت بالجملة الفعلية « تعاليْت » والتفرد الذي بدأ به البيت السابق يناسبه التعالي ، و« تعاليت » بإسنادها إلى تاء المخاطب تزدوج دلالتها ، فهي تحتمل المعنيين المادي والمعنوي معًا ، وهي عبارة مخادعة يقصد بها شغل هذا الأب المتعالي عن الثورة التي تتجمع « ماذا يهمك ممن يذمّك ؟ » ، وهذه هي الجملة الاستفهامية الأولى في القصيدة ، ويؤكد التعالي الجملة الثالثة التقريرية « اليومُ يومُك » ، وإذا كانت الجمل في الشعر لا تشير إلى معناها الأول فقط فإن تعريف « اليوم » والإخبار عنه بهذا الخبر « يومُك » يوحي فيما يوحي به بأن الغد قد لا يكون له ، بل هو لهؤلاء الذين يذمّونه والذين يتوجهون إليه بهذه الصلاة الظاهرية التي يدفع إليها القهر والاستذلال .

تأتي بعد ذلك الجملة الفعلية « يرقى السجين إلى سدة العرش » فالجملة التالية « والعرش يصبح سجنا جديدًا » . ولعل هذا السجين هو ذلك المحروس الذي أشارت إليه القصيدة في البيت الأول « وباق لمن تحرس الرهبوت » فهو إذن سجين بهذه الحراسة الكريهة ، ويتحول العرش نفسه إلى سجن جديد يضاف إلى السجون القديمة الكثيرة ، فالكل مسجون سواء أكان في سجن العرش أم في سجن الصمت أم في سجن الخوف والفزع ولكنك « أنت مكانك » قد تتخذ أسماء مختلفة وصفات متغيرة لكن جوهرك الفرد لا يتحول . وأنت أيضا سجين

صمتك وعزلتك ، وهنا تتابع أربع جمل تبدأ بمبتدأ واحد هو « الصمتُ »

الصمت وَشْمك

والصمت وسمك

والصمت — حيث التفت — يرين ويسمك

والصمت بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين يلفّ الفراشة والعنكبوت .

أخبر فى الأولى عن الصمت بأنه وشمك ، والوشم علامات جسدية يصطنعها الإنسان فى جلده فهو الذى يجلبه ، وهو الذى صنعه بنفسه ، لكن هذه العلامات المصطنعة المجلوبة تثبت وتستقر حتى تصير وسمًا أو سمة أى علامة ثابتة تعد معلما ثابتا من الملامح ، وتأخذ هذه العلامة الثابتة فى الزيادة وتتكاثر حتى تتجمع وتغلظ وتفيض من صاحبها إلى كل مكان يلتفت إليه ، ثم يستطيل هذا الصمت ويشكل شباكا لزجة تلف الفراشة والعنكبوت معًا .

قد يلفت النظر فى البيت الثالث ، وهو أطول الأبيات إذ استغرق سبعة وأربعين تفعيلة ، أن همزة الوصل قد قطعت فيه مرتين ، الأولى فى « اليوم يومُك » والأخرى فى « الصمت وشمك » . والنحاة العرب القدماء يعدون هذا من ضرورات الشعر . لكننا نرى أن الاضطرار يزول لو أن الشاعر قال مثلا : « واليوم يومك » و « والصمت وشمك » . ولو فعل الشاعر ذلك ، وهو قادر عليه ، لصارت الجملتان حاليتين ، ولكنه لا يريد — فيما يبدو — أن يجعلهما حاليتين . وقد كان فى وسعه أيضا أن يقول : « فاليوم يومك » و « فالصمت وشمك » ولو فعل ذلك ، وهو أيضا قادر عليه ، لصارت الجملتان كل منهما علّة وسببًا لما قبلها ولكنه — فيما يبدو — لا يريدهما كذلك . الشاعر — إذن — يريدهما على هذا النحو ، فقد أراد أن ينهى الجملة النحوية « ماذا يهمك ممن يذمّك ؟ » ولم يرد أن ينهى البيت فقطع همزة الوصل فى « اليوم يومك » وكذلك فى « لكن جوهرك الفرد لا يتحولُ . الصمت وشمك » حيث أراد أن ينهى الجملة الأولى نحويا عند

« لا يتحول » ولم يرد أن ينهى البيت فقطع همزة الوصل فى « الصمتُ » فالإتيان بهمزة القطع هنا ، وهى لا يؤتى بها إلا فى أول الكلام ، مع اتصال الإنشاد بسبب استمرار البيت يوحى بشيئين معا : الإنهاء ، والاتصال ، إنهاء الجملة واتصال البيت ، فالاستئناف النحوىّ فى « اليوم يومك » و « الصمت وشمك » بدون أداة أدلّ على الشعور بالقهر الآنىّ والاستعداد لوثبة قادمة ، على أن إرادة التعليل لا تستحيل مع عدم وجود الأداة .

يأتى البيت الأخير فيعيد النداء الذى بدأ به البيت الأول « أبانا الذى فى المباحث » وإذا كان النداء الأول استعطافًا وتوجهًا بالصلاة ، فإن النداء الثانى تعقبه ضربة مفاجئة تلغى كل ما تقدم حيث يلفته إلى هذا السؤال المفاجىء « كيف تموتُ وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت ؟ » وليس السؤال هنا استنكاريا ولكنه أشبه بتنبيه الفارس النبيل لخصمه قبل أن يوجه إليه الضربة القاتلة ، وفى الجملة كذلك قدر من السخرية التى تنعكس أصداؤها على كل القصيدة بطريقة ارتدادية وفيها كذلك قدر من الحسم ، فالسؤال موجه إلى هذا الأب المتعالى المتفرد باليسر « كيف تموت ؟ » فعليه — إذن — أن يختار لنفسه الميتة التى يريدها ، فهو لا محالة محكوم عليه بالموت ، فقد أحيط به ، وانهارت كل قوته ، وسقط جبروته ، وضاع رهبوت من يحرسه ، ولم يبق يحق إلا الملكوت لأولئك الرعايا الذين لا تموت فى قلوبهم وعلى شفاههم أغنية الثورة الأبدية « وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت » .

تحسن بنا العودة إلى العلاقات فى القصيدة لنلقى عليها بعض الضوء ، وهى نوعان : الأول : هو العلاقات بين أجزاء الجملة وهو ما أسميه العلاقات الأفقية ، والآخر : هو العلاقات بين الجمل بعضها وبعض ، وهذا النوع هو ما أسميه « العلاقات الرأسية » . وكلا النوعين له وظيفته الخاصة فى بنية النص ؛ فالعلاقات الأفقية تشكل عصبًا مهمًّا فى بنية القصيدة ، وهو المجاز بأنواعه المختلفة ، والشعر يعتمد على مبدأين رئيسيين ناظميْن له هما الوزن والمجاز ، كما يقرر ماكس إيستمان الذى يقول : « إنّ الوزن والمجاز متلاحمان يتبع أحدهما الآخر ،

وعلى تعريفنا للشعر أن يتسع اتساعًا كافيا ليشملهما معًا ويشرح ترافقهما » [1] ولقد ناقش كوليردج هذه المسألة بوضوح فى كتابه : « السيرة الأدبية » [2] وأفاض فيها النقاد العرب القدماء .

إن المجاز بعناصره وأنواعه لا يتحقق إلا من خلال العلاقات النحوية وبهذا ينبغى أن تفهم عبارة صاحب « الصناعتين » التى يقول فيها عن الشعر إن « أكثره بنى على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة » [3] ولعل المراد بما أشار إليه أبو هلال هو وقوع العلاقات النحوية بين الكلمات فى الجملة على ما لا تقع عليه فى الواقع ، أو فيما لا يألفه السامع ، لأنه إذا كان الاختيار بين كلمات من حقول دلالية يمكن أن تكون بينها علاقات نحوية فى سياقها بأن تستعمل الكلمة فى حقيقتها اللغوية ، أى تستعمل فيما وضعت له فى اصطلاح أبناء البيئة اللغوية المعينة ، كان ذلك المستوى هو ما يعرف بمستوى الحقيقة اللغوية ، أما إذا كان الاختيار بين كلمات من حقول دلالية لا تآلف بينها فى الحقيقة الوضعية ، وبمعنى آخر لا تستجيب لعلاقات نحوية معينة بينها وبين بعضها ، فلا تصلح للإسناد أو الإتباع أو الإضافة أو غير ذلك ؛ فإما أن تكون هناك قرينة تسوّغ هذا الاختيار ، وبذلك يكون الكلام مقبولًا ، أى : صحيحا نحويا ودلاليا ، ويدخل فى هذه الحالة تحت باب المجاز اللغوى بفروعه ، أو لا تكون هناك قرينة — وهى دائما علامة سياقية — تسوّغه ، وتجيز وروده ، وهنا يخرج عن أن يكون كلاما أصلًا [4] . وهذه العلاقة الأفقية

---

(١) نظرية الأدب : ٢٣٩ .

(٢) انظر : النظرية الرومانتيكية فى الشعر وعلى الأخص الفصل الثامن عشر : ٢٨٧ وما بعدها (ترجمة الدكتور : عبد الحكيم حسان) .

(٣) أبو هلال العسكرى ، الصناعتين : ١٤٢ ، ويقول ابن فارس فى نصّ دالّ : إن « للشعر شرائط لا يسمّى الإنسان بغيرها شاعرًا ، وذلك أنّ إنسانًا لو عمل كلامًا مستقيمًا موزونا يتحرى فيه الصدق ، من غير أن يفرط أو يتعدى أو يمين (يكذب) أو يأتى فيها بأشياء لا يمكن كونها بتة لما سماه الناس شاعرًا ولكان ما يقوله مخسولًا ساقطا » الصاحبى : ٤٦٦ (تحقيق : السيد أحمد صقر) .

(٤) انظر : كتابى النحو والدلالة : ٩٦ وما بعدها .

فى الجملة هى علاقات الإسناد ومتعلقاته من النعت والتعلق والمفعولية والحالية والتكملة بالإضافة أو بالصلة أو بغير ذلك على نحو ما هو مفصل فى موضع آخر (١) .

وأما العلاقات الرأسية وهى ترابط الجمل بعضها ببعض وتجاورها فى بنية النص الواحد فإنها تكون مسؤولة عن تكوين سياق نصىّ معيّن يساعد على تفسير التراكيب داخل النص ، وكل جملة فى النص لا يمكن فهمها إلا من خلال ترابطها بأخواتها فى النّص . والسياق الخاص هو الذى يصبغ الجمل ومكوناتها بصبغة خاصة ، فقدْ تكون الجملة فى النص الشعرى خالية من المجاز مثلا بأن تكون جملة تقريرية عادية مثل بعض الجمل فى القصيدة التى نحن بصددها نحو « نحن رعاياك » أو جملة « باق لك الجبروت » أو جملة « وباق لنا الملكوت » أو جملة « وباق لمن تحرس الرهبوت » أو جملة « اليوم يومُك » أو جملة « وأنت مكانك » أو جملة « كيف تموت » فهذه جمل ليس بين أجزائها فى علاقاتها مصادمة لقوانين الاختيار ، ولا تشتمل كل منها على صورة مجازية من حيث هى جملة منفصلة عن النص ، لكن وضع كل جملة من تلك فى موضعها فى النص ، والتوجه بها إلى المخاطب « أبانا الذى فى المباحث » وخلع صفة الربوبية عليه فى « أبانا الذى فى .. » صبغ هذه الجمل كلها بهذه الصيغة المقدسة ، ومن هنا أصبحت كل جملة من تلك فى صلب القصيدة – وهى السياق النصىّ الخاص بها – جملةً ذات دلالة مجازية ، وإن كان أصل بنائها لا يحمل دلالة مجازية .

على مستوى العلاقات الأفقية يلفتنا أن الجمل فى القصيدة قد لجأت إلى التركيب البسيط : المبتدأ + الخبر المفرد فى أربع جمل ، و « الخبر المفرد + المبتدأ » فى ثلاث و « المبتدأ + الخبر شبه الجملة » فى ثلاث ، والمبتدأ + الخبر الجملة الفعلية المضارعية المثبتة فى أربع والمنفية فى واحدة . وأما الجمل الفعلية وهى خمس أصلية فقد جاءت أفعالها كلها أفعالًا قاصرة أى لازمة .

---

(١) انظر كتابى : فى بناء الجملة العربية : ٤٣ – ١١٣ (دار القلم – الكويت) .

هذه هى الجمل الأساسية ، وهناك جمل فرعية منها ست جمل فعلية مكمّلة للموصول ومنها ثلاث فعلية معطوفة ، ومنها اثنتان حاليتان إحداهما فعلية والأخرى اسمية أخبر عن المبتدأ فيها بجملة اسمية منفية خبرها جملة فعلية مضارعية .

ما الذى يوحى به قِصرُ الجمل الاسمية والفعلية الأساسية فى هذه القصيدة بالذات ؟ إن القصيدة بعنوان : « صلاة » ، وهى صادرة من رعايا للأب الجديد الذى حلّ بالمباحث بدلا من السموات ، والجمل القصيرة غير المعقدة أشبه بالصلوات وأنسب لها لكى تتلاحق فى وقعها ، وتتتابع فى قراءتها من هؤلاء الرعايا الكثيرين الذين يرددونها فى صلاتهم وتأتى الأفعال فى الجمل الفعلية الأساسية ، وخاصة ما أسند منها إلى « الأب » المتوجه له بالنداء ، أفعالا قاصرة ، وهى تكشف أن هذا الأب عاجز قاصر لا يستطيع عمل شىء ولا يصدر عنه فعل يتعدّى ذاته « تفردتَ — تعاليتَ — يتبدل رسمك — كيف تموتُ » وكذلك الأفعال التى جاءت فى الجمل الفرعية مسندة إليه « جوهرك الفرد لا يتحول » ، وعلى حين جاءت أفعاله هو قاصرة ، وقع هو مفعولا به لفعلين يوقعان عليه الهمّ والذمّ وهما مما لا يليق بإله معبود « ماذا يهمّك ممن يذمّك » والفعل الوحيد الذى وصل منه إلى غيره لم يجىء عن طريقه بحيث يكون فاعله بل جاء من الصمت الذى بين يديه المشبكتين المصمغتين ، وهو الفعل « يلف الفراشة والعنكبوت » .

ولم تطل فى هذه الجمل إلا الجملة التى استثنى فيها « إلا الذين يماشون ... إلخ » غير أنّ سقوط الأدوات بينها ، وتقفيتها الداخلية بمقطعين (شو/نَ) أولهما صوته بارز أعطيا إحساسًا بالقصر والتلاحق .

وقد كسرت قوانين الاختيار مباشرةً فى أكثر من موضع وأكثر من علاقة فجاء فى علاقة الإسناد « إن اليمين لفى الخسر » وهذا كسر لما هو مألوف دينيا عن أهل اليمين ، والتضاد فى الإسناد بين « اليسار » و « فى العسر » ، والمصادمة الواضحة فى الإخبار عن « الصمت » بعدة أخبار تتتابع وتتدرج فهو وَشم ، وهو وسْمٌ وهو يرينُ وهو يسمك وهو بين يديه يلف الفراشة والعنكبوت . إن هذه المصادمة فى قوانين الاختيار قد كونت صورا استعارية مقبولة فى القصيدة

من خلال هذا السياق الخاص ، وهى نفسها قد جعلت العرش يصبح سجنا جديدًا ، وجعلت أغنية الثورة ليست تموت .

وقد نجد كذلك فى علاقات أخرى غير علاقة الإسناد ضروبًا من هذه المصادمة فى قوانين الاختيار المألوفة كتلك التى فى علاقة الإضافة « خيوط يديْك » ثم « بين خيوط يديك » و « رباط السكون » ، وكتلك التى نجدها فى تعلق الجار والمجرور بالفعل مثل « يوشّون ياقات قمصانهم برباط السكوت » وأثر هذا التعلق على وقوع الفعل على المفعول به ، ومثل « يحشون بالصحف المشتراة العيون » وأثر تعلق الجار والمجرور « بالصحف » بفعله ووقوع هذا الفعل على مفعوله . وتعلق الجار والمجرور فى جملة « يرق السجين إلى سدة العرش » .

وإذا كانت بعض العناصر النحوية تؤثر بوجودها فهناك بعض العناصر المحذوفة التى يؤدى حذفها إلى تأثير آخر كالذى رأيناه فى حذف ضمير المفعول به فى « لمن تحرس » ومثله أيضا « إلا الذين يماشون » حيث حذف المفعول به فأفسح مجال المماشاة ، وجعلها تشمل كل من يكون فى « المباحث » ومن يتفرد باليسر مهما تبدل رسمه أو اسمه . وكذلك حذف ما يتعلق بالفعل « يشون » فلم نتبين على وجه التحديد بمن يشون ، وحذف هذا المتعلّق يجعل الوشاية سجيّة وغاية فى ذاتها .

قد يلفت النظر أن النعوت النحوية فى هذه القصيدة قليلة ، وأنها موظفة بدقة ، بحيث جاء أولها مؤديا غرضه بالانتقال بالقصيدة كلها إلى جوّ خاص من أول جملة فيها « الذى فى المباحث » والصلة والموصول شيء واحد كما يقول النحاة ، وقد يكون للصلة هنا « فى المباحث » فضل هذا التحول ، ولمركزية هذا النعت تكررت الجملة مرة أخرى فى البيت الأخير .

وفى القصيدة خمسة نعوت أخرى سوى هذا النعت المركزى هى :

١ — يحشون بالصحف <u>المشتراة</u> العيون .

٢ — والعرش يصبح سجنا <u>جديدًا</u> .

٣ – لكن جوهرك الفرد لا يتحول .

٤ ، ٥ – والصمت بين خيوط يديك المشبّكتين المصمّغتين يلف الفراشة والعنكبوت .

إن النعوت هنا ليست نعوتا غير ملائمة ، فليس هناك مانع أن تكون الصحف مشتراة ، ولا أن يكون السجن جديدًا ، ولا أن يكون الجوهر فردا ، فهي نعوت متوافقة مع قوانين الاختيار فى اللغة ، ولكن النعتين الرابع والخامس « بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين » نعت غير ملائم أى أنه كسر قانون الاختيار فى نعت اليدين بهذين النعتين إذ جعلهما شبكتين مصمغتين ، فحولهما إلى صورة عن طريق هذا الكسر .

ويمكن تفسير كل نعت فى موضعه بطبيعة الحال ، فالصحف مشتراة سواء أكان ذلك من قبل الذين يحشون بها عيونهم ، أم من قبل غيرهم ، وعلى كلتا الحالين فهم لا يريدون سوى أن يعيشوا فحسب ، ولذلك يصدقون كل ما فى هذه الصحف المشتراة ويحشون بها عيونهم بأنفسهم حتى يصيبهم العشى . ونعت السجن بأنه جديد يوحى بأن هناك سجونا أخرى ليست جديدة ، فلا تصبح المفاجأة أن العرش قد تحول إلى سجن ، بل إن كل ما دون العرش قد صار من قبل سجنا حتى انتهى الأمر إلى العرش نفسه فأصبح سجنا جديدا يضاف إلى السجون السابقة . ويأتى النعت فى « ولكن جوهرك الفرد لا يتحول » ليوحى بأنه لا يشركه أحد فى هذا الجوهر فهو فيه متفرّد بالإضافة إلى ما يوحى به فى هذا المقام هذا المصطلح الفلسفى « الجوهر الفرد » وقد أضيف إليه ضمير المخاطب . وأما اليدان المشبّكتان المصمغتان فقد تحولتا إلى شبكة قوية لا يفلت منها شيء عن طريق النعت من جانب ، وعن طريق الإضافة بين الخيوط واليدين من جانب آخر .

ومن حيث مستوى العلاقات الرأسية فإن القصيدة كما رأينا من قبل مكونة من أربعة أبيات فحسب ، كل بيت منها من عدد من الجمل أشرت إليها كذلك

وبداية كل بيت منها موجهة إلى مخاطب واحد « أبانا – تفرّدت – تعاليت – أبانا » والقصيدة كلها مكونة من ثنتين وعشرين جملة أصلية اشتملت منها سبع عشرة جملة على ضمير المخاطب الذى نودى فى أول بيت وآخر بيت ، ولم تخل من ضميره المباشر سوى خمس جمل ترابطت بوسائل أخرى ، أولاها « وباق لنا الملكوت » وقد عطفت على سابقتها المشتملة على ضمير المخاطب بالواو ، وعطفت عليها جملة أخرى مشتملة على ضميره كذلك . والجملتان الثانية والثالثة هما « إنّ اليمين لفى الخسر . أما اليسار ففى العسر » وقد جاءت أولاهما تعليلية لسابقتها التى اشتملت على ضميرين للمخاطب نفسه « تفردت وحدك » .

وأما الأخرى فقد اشتملت بالفحوى على ضميره كذلك ، لأننا قد نفهم ما استثنى منها على هذا النحو « إلا الذين يماشونك ، إلا الذين يعيشون لك يحشون بالصحف المشتراه العيون فيعشون عنك وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت عنك » . والجملة الرابعة هى « يرق السجين إلى سدة العرش » وكأنها فى معنى : « يرق سجينك ... » والألف واللام فى العربية تنوب مناب الضمير كثيرا . والجملة الخامسة هى : « والعرش يصبح سجنا جديدًا » وقد عطفت بالواو على سابقتها وترابطت معها عن طريق العطف . وإذن يصبح النص كله وحدة متماسكة متلاحمة تغذى دلالات جمله بعضها بعضا .

قد يلفتنا فى النهاية أن القصيدة قد تعاملت مع مفردات عادية ، لم تكسر بينها قوانين الاختيار بصورة حادة ، ولم تكثر من ذلك ، ولم تنتم القصيدة إلى عالم غريب سوى خلع القداسة والألوهية الزائفتين على هذا الأب الجديد ولم تلبث أن كشفت هذه الخدعة فى نهايتها ولم تتعقد فيها الجمل كثيرا ، بل سلكت طريق البساطة بحيث جاءت عفوية تلقائية ، لكن لا يسعنا إلا أن نعترف بأنها عبرت فى بنيتها بطريقة غير عادية عن عالم عادىّ من خلال سياق نصّى محكم صبغ كل الكلمات والجمل فيه وصهرها فى بوتقة شديدة التفرد والخصوصية . وهكذا تفعل القصيدة الجيدة .

هل يمكننا أن نستخلص من تحليل هذه القصيدة أحكامًا نطلقها على الشعر ، أو على الشعر الحر ، أو حتى على الشاعر نفسه ؟

لقد رأينا مثلا كيف تعاملت القصيدة مع النعوت القليلة التى كان أحدها نعتا مركزيا قام بتحويل مجال القصيدة كله « أبانا الذى فى المباحث » ولذلك بدأت القصيدة به وختمت به ، واختلفت دلالته فى الموضعين مع اتحاد صيغته فيهما ، فهل يمكننا استخلاص حكم من هذه النعوت يكون جاهزا للإطلاق ؟ فلأتعجل الجواب وأقل : لا ، لا يمكن استخلاص حكم يطلق على الشاعر نفسه ، لأن دراسة قصيدة أخرى على مستوى النعت فيها سيفجؤنا بأن الغاية من النعت اختلفت ، وقامت النعوت بوظيفة تتناسب مع القصيدة ، ولنأخذ مثلا قصيدة « سفر الخروج : أغنية الكعكة الحجرية »[1] للشاعر نفسه ، نجد أن القصيدة قليلة النعوت كذلك فقد بلغت النعوت فيها سبعة وعشرين نعتا فى مجموع القصيدة المكونة من ستة مقاطع ، وقد وظف النعت فيها توظيفا بالغ الدقة متنوع الغرض . وقد خلا المقطع الأول من النعوت تمامًا ، واشتمل المقطع الثانى الذى سأكتفى به هنا على نعتين فقط تكرر أحدهما فى جملته خمس مرات فى هذا المقطع ولم يتكرر الآخر :

دقت الساعة المتعبه
رفعت أمّه الطيبه
عينها
(دفعته كعوب البنادق فى المركبه !)
دقت الساعة المتعبه
نهضت ، نسقت مكتبه
(صفعته يدٌ
— أدخلته يد الله فى التجربة —)

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٧٤ — ٢٨٠ .

دقت الساعة المتعبه
جلست أمه ، رتقت جوربه
(وخزته عيون المحقق ...
حتى تفجر من جلده الدم والأجوبه)
دقت الساعة المتعبه !
دقت الساعة المتعبه !

إن الجمل فى هذا المقطع تتفجر شعرًا مع أنها جمل عادية ليس فيها كسر لقوانين الاختيار بين الكلمات إلا فى « الساعة المتعبة » و « وخزته عيون المحقق » و « تفجر من جلده الدّم والأجوبة » لكن الجمل الأخرى « رفعت أمه الطيبة عينها » و « دفعته كعوب البنادق فى المركبة » و « صفعته يدٌ » و « جلست أمه رتقت جوربه » جمل عادية . فما الذى جعل هذا المقطع يفيض شاعرية – مع بقية القصيدة بالطبع – ؟ إننا نقبل نعت الساعة بأنها متعبة فى الشعر ، ويصبح لهذا النعت دلالة خاصة ترتبط بسياق القصيدة .

وفى هذا المقطع ساعد هذا النعت غير المألوف ، وتكراره مع جملته بنظام على توزيع الأحداث التى تكشف مفارقة دالة بين أم طيبة تنتظر عودة ابنها الذى تأخر عن موعده ، وابن طالب قبضت عليه الشرطة ودفعته كعوب البنادق إلى تحقيق غير عادل فى غير جريمة . إن الوقت بطىء ثقيل على كليهما ، وقد وضع هذا المقطع عينى المتلقى على المشهدين المتباعدين فى لحظة واحدة من خلال الساعة المتعبة ودقاتها التى يسمعها الجميع فى توقيت موحد ، والساعة تدق دقات رتيبة متماثلة ، ولذلك جاء هذا المقطع كله مقفّى ، وقد حدد هذا النعت صوت التقفية ، ويمكن إعادة الكتابة على النحو الذى يكشف توازى الأحداث زمنيا ومفارقتها دلاليا :

دقت الساعة المتعبة

رفعت أمه الطيبه دفعته كعوب البنادق فى المركبه عينها

دقت الساعة المتعبة

نهضت تسقت مكتبه صفعته يدٌ ، أدخلته يد الله فى التجربه

دقت الساعة المتعبه

جلست أمه ، رتقت جوربه وخزته عيون المحقق حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة

دقت الساعة المتعبه

دقت الساعة المتعبه

لقد كانت الساعة المتعبة تدق ، وكنا نحن المتلقين نعرف ما يحدث فى الجانبين حتى انقطعت القدرة على المتابعة وزادت الأمور كل فى مساره على حد الرصد والتسجيل ، ولكن « الساعة المتعبة » ما زالت تدق لتجعلنا نتصور استمرار الأحداث المتفاقمة التى بدأت فى الخطين المتوازيين . وجاء نعت الأم بالطيّبة فى هذا السياق ليزيد من حدة المفارقة بين هذين الخطين المتوازيين ، فالأم الطيبة هى التى تفيض بالرحمة والعطف والحنان على ابنها الذى يتعذب بكعوب البنادق ، والصفع ، والإجبار الدموى على الأجوبة ، وهذه الرحمة عاجزة عن أن تبلغ مصبّها الطبيعى ، فى الوقت الذى هو فى أشد الحاجة إليها فيه بسبب القهر من جانب والغفلة التى هى من مدلولات الطيبة أيضا والفقر وقلة الحيلة من جانب آخر .

والذى أودّ أن يكون واضحا الآن هو أن الوظيفة النحوية الواحدة لا تؤدى دلاليا نفس الغاية فى جميع المواضع التى ترد فيها حتى لو تكررت فى القصيدة الواحدة ، فضلا عن أن يكون ذلك فى الشعر كله أو عند عدد من شعراء مرحلة واحدة ، أو لدى الشاعر نفسه ؛ لأن الوظيفة النحوية الواحدة — وهى تجريدية — يمكن أن تشغل بكل ما يقبل أن يكون فيها من الكلمات ، ويمكن أن توضع فيما لا يحصى من أنواع السياق المختلفة . وقد تحظى الوظيفة النحوية الواحدة بنسبة

تردد قليلة فى القصيدة الواحدة لكنها يكون لها من الأهمية ما يجعلها تشكل مسار القصيدة كلها أو تسهم فى ذلك بصورة بارزة . فى قصيدة بعنوان : « الصمت والجناح » لصلاح عبد الصبور تكررت وظيفة النعت خمس مرات فقط ، يقول [1] :

الصمت راكد ركود ريح ميته
حتى جنادب الحقول ساكته
وقبة السماء باهته
والأفق أسود وضيق بلا أبواب
منكفىء من حيثما التفت كالسرداب
ونحن ممدودان فى ظلال حائط قديم .
مفترشان ظلنا
ملتحفان بالعذاب
وفجأة أورق فى حقل السما نجمٌ وحيد
ورف فى الصمت البليد ريش طائر فريد
همست يا صديقتى توجهى لربنا
وناشديه أن يبث فى ظلالنا
رفرفة الحياة من جديد .

من هذه النعوت الخمسة نجد اثنين منها غير مألوفين وهما نعت الريح بأنها ميتة ، ونعت الصمت بأنه بليد ، على حين جاءت النعوت الثلاثة الأخرى متوافقة مع قوانين الاختيار : حائط قديم ، نجم وحيد ، طائر فريد . وقد تلاءم نعت الريح بالموت مع الحالة العامة من ركود الصمت وبلادته وسكوت جنادب الحقول تحت قبة السماء الباهتة والأفق الأسود المنكفىء كالسرداب من كل ناحية ، ويجىء فى هذا السياق نعت الحائط بالقدم ليضفى بعدًا آخر على كل هذا الهمود والموات ،

---

(١) أحلام الفارس القديم : ٣٧ .

ويفيد أنه طال الانتظار فى ظلاله الكئيبة ، ولكن هناك أملا واهنا فى الخروج من هذه الحال ولابد من التمسك به ونفخ الروح فيه حتى لا يذوى ، ولذلك جاء النعت « نجم وحيد » ، و « طائر فريد » . فكل نعت منها — إذن — يؤدى غاية دلالية ويضيف خيطًا فى هذا النسيج ، هذا إلى ما قامت به النعوت الثلاثة « ميتة — وحيد — فريد » من تشكيل القوافى .

وإذا رجعنا بوظيفة النعت إلى الشعر القديم محاولين كشف دورها فقد يطول بنا التقصى والتتبع اللذين لا تغنى عنهما الإشارة والإحالة ، ولكن لا معدى عن التمثيل والتدليل على كل حال . فى قصيدة الشنفرى الأزدى المعروفة بلامية العرب يقول [1] :

وإنى كفانى فَقْدَ مَنْ ليس جازيًا ... بحُسْنَى وَلا فى قُرْبِه مُتَعلَّلُ
ثلاثةُ أصْحَابٍ : فُؤادٌ مشيَّعٌ ... وأبْيَضُ إصْليتٌ ، وصَفْراءُ عَيْطَلُ
هَتُوفٌ من المُلْسِ الْمتانِ يزِينُها ... رَصَائِعُ قَدْ نيطتْ إلَيْها ومِحْمَلُ
إذا زَلَّ عَنْها السَّهمُ حَنَّت كأنها ... مُرَزَّأةٌ ثكْلَى تُرِنّ وتُعْـوِلُ

فى هذا النص نجد أن النعت ، إلى جانب ما قام به من تخصيص المنعوت « فؤاد مشيّع » أى : قلب شجاع ، و« وأبيض إصليت » أى : سيف صقيل ، و« صفراءُ عيطل » أى : قوس طويلة ، وما يفيده هذا التخصيص فى هذا السياق من التفرد والامتياز فى الشجاعة وامتلاك العدّة — إلى جانب هذا يقوم النعت بتشكيل بنية الصورة الشعرية المتدرجة ، ووضح هذا التدرج فى تقديم ما لم يتوسع فى نعته « فؤاد مشيع » و « أبيض إصليت » وتأخير ما يتوسع فى نعته « صفراء

(١) مختارات ابن الشجرى : ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ . والمتعلّل : هو الشىء الذى يتعلّل به ، وهى هنا الأنس . والمشيّع : الشجاع المقدام . والأبيض الإصليت : السيف الصقيل . والصفراء العيطل : القوس الطويلة . والهتوف : المصوتة . والملْس جمع ملساء والملاسة ضد الخشونة . والمتان : جمع متينة وهى الصلبة . والرصائع : عقد السّير ، وهى أيضا ما يرصع به من جوهر وغيره . نيطت : علقت . زل عنها : خرج منها . حنّت : أصدرت صوتا . المرزأة : المرأة الكثيرة المصائب . ترنّ : تصوت . وتعول : ترفع صوتها بالبكاء .

عَيْطَلُ » ، إذ جاء البيتان التاليان فى نعت هذه الصفراء أى : القوس ، وتدرج النعت كذلك من النعت بالمفرد « عَيْطل ، هتوف » يلى ذلك النعت بشبه الجملة « من الملس المتان » يلى ذلك النعت بالجملة « يزينها رصائع قد نيطت إليها ومِحمَلُ » ويلى ذلك النعت بالجملة المركبة وهى الجملة الشرطية « إذا زلّ عنها السهم حنّت ... » . وقد يؤيّد هذا ما لاحظه النحويّون حول اجتماع أكثر من نعت وتنوعه لمنعوت واحد إذ يقولون : « إذا نعت بمفرد وظرف وجملة قدم المفرد وأخرت الجملة غالبا » [1] .

ولعلى أستطرد هنا إلى ملاحظة أخرى هى أن النعت فى القصيدة القديمة عندما يتنوع ويتعدد ويتداخل ، بأن تدخل جملة نعتية فى بناء جملة نعتية أخرى كما دخلت جملة « قد نيطت إليها » نعتا لرصائع التى هى فاعل للفعل « يزينها ... » وهى نفسها جملة نعتية ، تؤدى هذه النعوت المكثفة على هذا النحو إلى أمرين :

أولهما : طول الجملة وتعقيدها ، وذلك لأن النعت من الوظائف النحوية التى يسمح لها نظام اللغة العربية بالتعدّد لمنعوت واحد ، ولأنه أيضا من الوظائف التى يمكن أن يتنوع ما يشغلها ، فيجوز أن تشغل بالمفرد ، أو بالجملة ، أو بشبه الجملة . وغير خاف أنه إذا جاء النعت جملة فقد تتضمن فى داخل مكوناتها جملة نعتية أخرى وبذلك تتراكب الجملة الواحدة وتحوى فى داخلها أكثر من جملة . وشأن النعت فى هذا شأن الخبر والحال أى فى التعدد والتنوع .

الآخر : مترتب على السابق ، وهو أنه عندما تطول الجملة وتتداخل على النحو السالف — بسبب النعت أو غيره — غالبا ما يؤدى ذلك إلى تركيب صورة متماسكة من صور القصيدة . ويمكننى أن أقدّم نماذج كثيرة جدًّا للتدليل على صدق هذه المقولة ، ويكفى أن نقرأ ديوان شاعر من شعراء الجاهلية ، وسوف نجد أن القصائد الطوال خاصة قد بنيت على هذا النحو ، وسوف نجد أيضا أن للنعت نصيبًا كبيرًا جدًّا من هذه الظاهرة التى تحتاج إلى مزيد من التتبع والدراسة .

---

(١) شرح الأشمونى : ٧٢/٣

ففى قصيدة زهير بن أبى سلمى التى يقول فيها بعد أربعة أبيات فقط من المطلع :

هلْ تُبْلِغَنّيها على شحْط النّوى   عَنْس تخبّ فى الهجيرَ وتَنْعبُ (١)

قام بناء القصيدة كلها فى ثمانية وعشرين بيتا بعد البيت السابق على وصف هذه العَنْس ، وقد تنوع هذا الوصف ، وأدّى إلى كثير من التحوّلات فى القصيدة ، وكان النعت هو المغزل الذى تسجت به أبيات القصيدة ، والوسيلة إلى تلوين معارضها ؛ إذ انتقلت القصيدة من خلال جملة نعتية إلى بناء مواز من صفات العَيْر فى عدد من الأبيات بدأت بهذا البيت :

وكأنها صحِلُ الشّحيج مطرَّدٌ   أخلَى له حِقْبُ السُّوَارِ ومِذْنَبُ (٢)

ومن خلال نعت العَيْر انتقلت القصيدة إلى وصف القانص الذى يترقب هذا الحمار الوحشى عند مورد الماء واستمرت فى نعته عددا آخر من الأبيات بدأت بالبيت الآتى :

وعلى الشريعة رابِئٌ متحلّسٌ   راءٍ بعينيه الحظيرة شيزَبُ (٣)

وأخذت الأبيات فى وصف عدّته وتوفزه حتى عادت مرة أخرى إلى هذا العير الذى شبهت به العَنْس ، حيث جمعت القصيدة بين القانص الرامى والعير المطلوب :

---

(١) شرح ديوان زهير بن أبى سلمى : ٣٧١ . الشحط : البعد ، والنوى مثله . عنس : ناقة صلبة . تخب : تمشى مشى الخبب ، وهو نوع من السير . الهجير : الهاجرة وقت الحر . تنعب : تهز رأسها فى سيرها .

(٢) صحِلٌ : عير أجش الصوت . الشحيج : صوت الحمار الوحشى . مُطرَّد : تطرّده الرماة . أخلى له : خلا له . حقب السوار : موضع معروف . مِذْنب : مجرى الماء إلى الروضة والحديقة .

(٣) الشريعة : مورد الماء . الرابئ : القانص الذى يرقبه . المتحلس : المقيم . شيزب : يابس من الضر وسوء الحال .

فرمى فأخطأه وجال كأنّه ألِمٌ على برز الأماعز يلْحَبُ (١)

وانتقلت بعد ذلك إلى بناء موازٍ آخر في وصف ثور وحشي :

أفذاك أم ذو جدّتين مُوَلّع لَهَقٌ تراعيه بحومَل رَبْرَبُ (٢)

ووصف راصدٍ له مترقب مع كلابه المدربة حتى انتصر على كلاب الصائد .

إن تتبع الوظائف النحوية على اختلافها وتنوعها المحدود ، من خلال الدور الدلالى الذى تقوم به بتفاعلها مع المفردات أو المكونات التى تشغلها فى سياق القصيدة يغرى بمواصلة العمل ، ولكن العمل على هذا النحو لا يؤدى إلى الوصول إلى نتائج يمكن فرضها على الشعر ؛ لأن سلوك كل وظيفة نحوية داخل جملتها وسياق هذه الجملة ، وسلوك الجملة نفسها داخل القصيدة مرهون كله بقدرة الشاعر الإبداعية التى لا تعمل بطريقة واحدة فى كل مرة .

إن هناك جانبين : أحدهما : الوظائف النحوية التجريدية ، وهذه لا يمكن التفرقة فيها بين أنماط الكلام ، غير أن الشعر أكثر استغلالا للإمكانات المتنوعة التى يتيحها النظام النحوى لاستخدام هذه الوظائف كالتقديم والتأخير ، والحذف والذكر ، والتعريف والتنكير وغير هذا وذاك من الأنظمة المجردة التى تتحقق فى كل ضرب من ضروب الكلام ، وليس ثمة مانع أن تكون فى النثر أو فى الشعر .

وأما الجانب الثانى : فهو الصورة الصوتية المنطوقة أو المكتوبة التى تصدر وفقا لذلك النظام المجرد وتكسو هيكل هذا النظام المجرد لحم المفردات وقد تحققت فيها الشروط الصرفية والنحوية والدلالية وتضاف للشعر هنا شروط الوزن والقافية ؛ ولذلك عندما عرف القدماء الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى كانوا ينطلقون من أن الشروط الأخرى متحققة .

---

(١) ألِمٌ : وجع . برز الأماعز : ما ارتفع من الأرض وصلب وعلاه حصى سود . يلحب : يعدو ويقطع الأرض قطعا بالعدو .

(٢) الجدّة : الخطة فى ظهر الثور تخالف لونه . مولّع : به توليع ، أى : خطط فى قوائمه . لهق : أبيض . تراعيه : ترعى معه . الربرب : قطعة من البقر .

وقد حاول ابن خلدون أن يفرق بين الشعر والنثر من زاوية جديدة حين قال : « واعلم أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله لا تصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه » [1] وبين أن الشعر لأنه من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته « لا يكفى فيه ملكة الكلام العربى على الإطلاق بل يحتاج بخصوصه إلى تلطف ومحاولة فى رعاية الأساليب التى اختصته العرب بها واستعمالها » [2] . ثم حاول أن يشرح ما يقصده بالأسلوب قائلا : « فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب أو القالب الذى يفرغ فيه . ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الإعراب ، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض . وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص . وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها فى الخيال كالقالب والمنوال ، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء فى القالب أو النساج فى المنوال » [3] ولذلك يعيب تعريف الشعر وحدّه بأنه الكلام الموزون المقفى ، ويرى أن هذا التعريف ليس حدا للشعر ولا رسما له ، وينبغى من وجهة نظره أن يعرف الشعر تعريفا يعطى حقيقته على حد قوله فيعرفه قائلا : « الشعر هو الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروىّ ، مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به » [4] ونجد من خلال هذا التعريف أن ابن خلدون عاد مرة أخرى إلى الوزن والقافية (الروى) يميز الشعر من غيره لأن الكلام البليغ يكون فى الشعر

---

(١) مقدمة ابن خلدون : ١٤٠٦ .

(٢) السابق : ١٤١٠ .

(٣) السابق : ١٤١٠ ، ١٤١١ .

(٤) السابق : ١٤١٥ .

والنثر ، ولأن الاستعارة والأوصاف قد يبنى عليها الشعر وغيره ، وقد يبنى الشعر على غير الاستعارة والأوصاف . وأما استقلال كل بيت عن الآخر ، فبرغم قول ابن خلدون : « لأن الشعر لا تكون أبياته إلا كذلك » نجد أن كثيرا جدا من الأبيات فى الشعر لا تستقل عما بعدها وعما قبلها ، ولعله أحسن بذلك عندما قال : « وقولنا مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده بيان للحقيقة لأن الشعر لا تكون أبياته إلا كذلك ، ولم يفصل به شىء » (١) أى : ليس هذا القيد فصلا شأن الجزءين السابقين فى التعريف ، ونحن نختلف معه فى « هذه الحقيقة » .

وإذا كان ابن خلدون يؤكد أن كل ضرب من الكلام له أساليبه الخاصة فإنه لما عرض للجملة فى الشعر قال : « وتنتظم التراكيب فيه بالجمل وغير الجمل ، إنشائية وخبرية ، اسمية وفعلية متفقة وغير متفقة ، مفصولة وموصولة على ما هو شأن التركيب فى الكلام العربى فى مكان كل كلمة من الأخرى يعرفك به ما تستفيده بالارتياض فى أشعار العرب من القالب الكلىّ المجرد فى الذهن من التراكيب المعينة التى ينطبق ذلك القالب على جميعها فإن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذى يبنى فيه أو المنوال الذى ينسج عليه » (٢) فليس هناك تفاضل بين الشعر والنثر من حيث الجملة ووظائفها المجردة أو الإمكانات المتاحة فى نظام الجملة ، ولذلك لم يتعرض أحد من النقاد القدماء أو النحويين لنظام الجملة ، وإنما كان تعرضهم لتنفيذ نظام الجملة أو مطابقة الصورة الذهنية التى أشار إليها ابن خلدون وهم مع ذلك يفردون الشعر بمصطلحات خاصة لا تستعمل فى النثر ، وكل هذه المصطلحات تصف تنفيذ هذا النظام ، ولا تصف النظام نفسه .

وعندما تعرض الأسلوبيون لوصف لغة الشعر ، لم يتعرضوا لوصف نظام

---

(١) السابق نفسه .
(٢) السابق : ١٤١٣ .

الجملة وخصائصها وإنما وصفوا الإجراءات المختلفة التي يتيحها نظام الجملة فى العربية وركزوا اهتمامهم فى الخروج على المألوف أو العبارات المكررة ، أو الحذف ، أو التقديم والتأخير ، وغير ذلك من الإمكانات المتاحة من النظام النحوى ويمكن تحققها فى الشعر والنثر على السواء (١) .

ولم يثر من تناولوا علم الأسلوب على المستوى النظرى كذلك انفراد الشعر بنظام تركيبى خاص به بل قصروا اهتمامهم على التحليل الوظيفى للمجاز ، ومشكلة الصورة الأدبية ، والحديث النظرى عن أساليب الأجناس الأدبية ، والأثر الصوتى والأثر الدلالى ، وغلبة بعض الأشكال النحوية فى الاستعمال الشعرى على البعض الآخر (٢) وغير ذلك من القضايا التى لا تمس النظام التركيبى للجملة فى الشعر .

إن وصف النظام التركيبى للشعر ، أو تحديد البناء النحوى للجمل فيه مع ضرورته وشدة الحاجة إليه لا يمكن أن يتم دون أن يرتبط هذا بما تؤديه من دلالة ، لأن عزل النظام النحوى عن الشعر لا معنى له .

وتنبغى الإشارة إلى أن الدكتور شكرى عياد قد حاول أن يبين أثر تكوين البيت العربى بمقاطعه المحددة وتتابعها واختتامه بالقافية على التركيب ، يقول : « إن البيت العربى بطوله وتعقيد وزنه ، وانتهائه بالقافية قد كون وحدة إيقاعية قادرة على أن تستوعب معنى كاملا » (٣) ولكنه يقرر أن هذه الخصائص جعلته « محصورا فى نطاق ضيق » (٤) ويرى أن لا جدوى من البحث فى كون نظام البيت مظهرا

---

(١) انظر : خصائص الأسلوب فى الشوقيات – محمد الهادى الطرابلسى . على سبيل المثال إذ تناول شعر شاعر واحد ، وشعر المتنبى قراءة أخرى للدكتور : محمد فتوح أحمد كذلك .

(٢) يراجع فى ذلك : علم الأسلوب للدكتور : صلاح فضل ، والأسلوبية والأسلوب : لعبد السلام المسدى ، وأثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث : لتوفيق الزيدى على سبيل المثال .

(٣) موسيقى الشعر العربى : ١٠٦ .

(٤) السابق : ١٠٧ .

من مظاهر الجمود فى تاريخ الشعر العربى أو سببا له ، ويرجح أن هذين الطرفين قد تفاعلا فيما بينهما ، كما تفاعلا وسائر جوانب النشاط البشرى التى تتصل بهما اتصالا قريبا أو بعيدا ويقول بعد هذا : « ولكن الذى يعنينا هو أن البيت العربى بخصائصه التى وصفناها قد فرض على الشاعر نوعًا من الصياغة المحكمة طبعَ الشعر العربى منذ أقدم عهوده بطابع الصنعة ، واستتبع قوالب شعرية لا تحصى من عبارات رسمية مثل : « خليليّ » و « دع ذا » و « أقول » إلى صور محددة من البناء النحوى للجملة كابتداء البيت بـ « كأن » مع مجيء الخبر فى نهايته ، أو ابتداء الشطر الثانى بـ (إذا) أو ابتدأ البيت بخبر مبتدأ محذوف ، وإردافه بعدد من الصفات يغلب أن يكون من بينها جملة فعلية . ولاشك أن بناء البيت قد أرهف الاستعداد الطبيعى فى اللغة للتفنن فى التراكيب من تقديم وتأخير وحذف وذكر إلخ .. » [1] .

إن هذا الرصد السريع الكاشف عن خبرة وتمرس بالشعر العربى القديم للبناء النحوى للجملة فيه صحيح كل الصحة ، ولكنه لا يمكننا القول بأن هذه الأبنية التركيبية لا تأتى إلا فى الشعر فحسب ، ولا يمكننا القول أيضا بأن على الشعراء بأن يتبعوها فهذا بالطبع غير وارد مطلقا ، بل هذا وصف مجرد لما يكثر فى الشعر القديم ولا يمكن حصره ، غير أن الدكتور شكرى عياد انطلق من هذا التحديد الذى يفرضه إطار البيت إلى أن هذا التحديد النحوى الضيق لم يستطع معه الشاعر أن يجد مجالا واسعا حتى لهذا التفنن البلاغى الذى استنفدت صوره فى وقت قصير كما يقول ويردف قائلا : « وإن المرء ليدهش حين يجد حتى فى الشعر الجاهلى نفسه كثيرا من التكرار لأساليب بعينها ، بل لأشطر كاملة . وقد ظل الشاعر العربى يدور فى هذا النطاق الضيق قرونا طويلة ، وكان فى محاولته المستمرة أن يصب خمرًا جديدة فى الآنية القديمة ، يجد نفسه مضطرا لأن يحذف الكثير ، ويحول القصيدة إلى معان جزئية تفتقر إلى الوحدة ، وتتسم بالوضوح

---

(١) السابق : ١٠٧ .

المسرف الذى يتطلبه اكتفاء البيت بنفسه »[1] وهذه المقولات رددها أنصار الشعر الحرّ لتسويغ حركة الشعر الحر . ولست أرى رأى الدكتور عياد ، على أن ما يقوله ليس خطأ ولكنه فحسب ينطبق على بعض الشعراء غير المبرزين ، كما أن الشعر الحر ليس كله جيدا بسبب جدة إنائه ولم يتخلص من كل هذه العيوب التى يرى الدكتور عياد أنها أوقعت الشعراء فى هذا المنحدر الضيق . وإننى لأفضل جانب التحليل والوصف دون أن نحاول فرض استنتاجات خاصة ، فما يراه الدكتور عياد عيبا فى الشعر القديم موجود فى الشعر الحرّ ، وهناك دراسة لغوية فى شعر بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتى تكشف عدم مخالفة البناء النحوى للجملة فى الشعر الحر لبناء الجملة النحوى فى الشعر القديم ، وتبين أن ما يوجد فى أحد النوعين يوجد فى الآخر[2] .

ومهما يكن من أمر ، فإننا – ونحن نقترب من الشعر بغية تلمس خصائص الجملة فيه – نجد أنفسنا كالمقرور الذى يقترب من النار يستدفىء بوهجها ويستمتع بما تشعه من دفء ولا يستطيع لمس النار نفسها فضلا عن الإمساك بها . إنه يستطيع أن يصف المدفأة والمادة المعدة للاشتعال ، ويستطيع الإمساك بهذه المواد قبل أن تشتعل فيها النار ، لكنه عندما تشتعل لابد أن يبتعد عنها مسافة مناسبة ، وبقدر توهجها يكون ابتعاده عنها واستدفاؤه واستضاءته بها أيضا .

---

(١) السابق نفسه .

(٢) انظر : فى التركيب اللغوى للشعر العراق المعاصر ، دارسة لغوية فى شعر السياب ونازك والبياتى ، مالك يوسف المطلبى (دار الرشيد للنشر – منشورات وزارة الثقافة والإعلام – العراق ١٩٨١ م) وتنبغى الإشارة إلى أن الباحث فى الكتاب المشار إليه لم يكن هدفه المقارنة بين نظامى نوعى الشعر . ولكنْ مقارنة ما توصل إليه من نتائج ص : ٤٢٢ – ٤٢٨ بما قرره النحويون القدماء تؤدى إلى هذا الحكم .

الفصل الثانى

الجملــة والقافيـــة

ليس هناك مفرّ من تناول الجملة فى الشعر فى ضوء ما يحدده لها الوزن والقافية ؛ فلكل منهما دور فعّال فى صياغة بنية الجملة ، وإن كان هذا الدّور فى حاجة إلى كشف وإيضاح ؛ لأن الصياغة تظهر لنا وقد تطابق فيها التنظيم النحوى مع الوزن الشعرى ، وتآلف جانبا النسج بحيث يخفى أثر كل منهما فى الآخر .

إن الوزن الذى يختاره الشاعر لبناء قصيدته يحدّد أمامه عدد البدائل على مستوى المفردات المستخدمة فى الجملة ، وتعمل ملكة الشاعر على التوفيق الدقيق بين الكلمات بعضها وبعض واختيار أكثر البدائل ملاءمة لما يريد . ويشتد أمام الشاعر مجال الاستبدال ضيقا عندما يصل إلى الكلمة الأخيرة فى البيت ، وهى – بالطبع – الكلمة التى تكون القافية ، أو تكون جزءًا من القافية ، أو تكون القافية جزءا منها .

فى داخل البيت يكون مجال الاستبدال محصورا فى صيغة الكلمة وهى وزنها المقطعى الذى يحكم نسيجها بصرف النظر عن نوع الحركة فيها . وليس كل الكلمات ذات التوازى المقطعى المعين – بطبيعة الحال – صالحةً للورود فى هذا المكان المحدد من البيت والجملة ، بل إن التوازى المقطعى للكلمة محكوم بمقياس آخر وهو المجال الدلالى الذى تنتمى إليه هذه الكلمة أو تلك . وكل كلمة من مجال دلالى ما لها تعاملها النحوى الخاص بما قبلها وبما بعدها ، ومن هنا نجد أن الكلمة المطلوبة محكومة بمقياس آخر هو المجال النحوىّ ، وأعنى به هنا نظام العلاقة الخاص بالكلمة . فهناك إذن أربعة مستويات متراكبة ومتداخلة تحكم ورود كلمة ما فى بيت الشعر وتحدد إمكان استبدالها هى : الوزن الشعرى للقصيدة والتوازى المقطعى للكلمة ومجالها الدلالى ومجالها النحوى .

وينضوى تحت المجال النحوى خصائص التعريف أو التنكير ، والتذكير أو التأنيث ، والتقديم أو التأخير ، والحالة الإعرابية وعلاماتها ، وكل ذلك تحت

الوظيفة النحوية التي تشغلها الكلمة من فاعلية أو مفعولية .. إلخ ، ومن هنا نجد أن تعدد الرواية فى الشعر القديم قد يدور فى معظمه حول استخدام لفظ مرادف بدلا من آخر ، بحيث لا يُحدث تغيرا فى العلاقات النحوية ، وهذا إذا كان اللفظان متوازنين صيغةً ، ومتقاربين دلالةً ، ومتفقين علاقةً ، أما إذا اختلف أحد هذه العناصر فإننا نجد أن مجال التغيير يتسع ليشمل كلمات أخرى فى البيت حتى يؤدى إلى التوافق فى العناصر السالفة مع ملاحظة ما تتيحه الزحافات فى مجالات الاستبدال ، ومن هنا يبرز الزحاف بوصفه خاصة شعرية مهمة تحتاج لدراسة من هذه الزاوية .

ويشتد مجال الاستبدال ضيقا فى الكلمة الأخيرة من البيت — كما أشرت — وهى القافية لأنها تتطلب عنصرين إضافيين زيادة على الوزن الشعرى ، والتوازى المقطعى والاتفاق فى المجال الدلالى ، والمجال النحوى . هذان العنصران هما التكرار المقطعى الذى تفرضه الكلمة الأخيرة فى مطلع القصيدة ، وأعنى به التكرار المنتظم للحرف الأخير أو لعدد من الحروف الأخيرة فى آخر البيت ، والتماثل الحركى فى أجزاء معينة — وأعنى بها حرف الروىّ — من هذا المقطع الموحّد . ويمكن إدراج هذين النوعين تحت ما يسمى « التماثل الصوتى » مع ملاحظة أن قيد الوزن العروضى قد يكون مرنا بحيث يتحقق فى كلمة واحدة أو يتحقق فى كلمة وبعض كلمة أو يتحقق فى كلمتين .

ويهمنا هنا أن نحاول الكشف عن أثر القافية فى الجملة اعتمادا على أن دور القافية فى البيت معروف ، لأن القافية — على مستوى الجملة — « تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها . وتحليلُها يؤدى إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها ومدى اتفاقها أو اختلافها فيما بينها ، ومهما كانت درجة استخدام الشعراء لهذه المكونات الصرفية النحوية أو ترفعهم عليها فإن جمال القافية يكمن فى تشابه الصوت واختلاف المعنى ، وليست القافية سوى نموذج

مركز مكثف للغة الشعر كلها التي تعتمد على التوازى فى بنيتها العميقة »[1] سواء أكان ذلك فى شعر البيت أم فى شعر التفعيلة .

فى قصيدة للأعشى يمدح بها شريح بن حصن أحد أحفاد السموأل بن عاديا يقول :

كنْ كالسموأل إذْ سار الهمامُ لهُ ... فى جحفلٍ كسوادِ اللّيْلِ جرَّارِ
جارُ ابن حيا لمن نالته ذِمَّتُهُ ... أوْفى وأمنعُ مِنْ جارِ ابْنِ عمّارِ
بالأبْلَقِ الفَرْدِ مِنْ تَيْماءَ منزلُهُ ... حِصْنٌ حصينٌ وجارٌ غير غدّارِ
إذْ سامَهُ خُطَّتى خسْفٍ ، فقالَ له ... مَهْما تقلْه فإنى سامعٌ حَارِ
فقالَ ثُكْلٌ وَغَدْرٌ أنتَ بينهما ... فاخترْ وما فيهما حظٌّ لمختارِ
فَشكَّ غَيْرَ قليلٍ ، ثم قال لَهُ ... اذْبَحِ هديَّكَ إنّى مانعٌ جارِى
إنّ له خلفًا إن كنْتَ قاتلَهُ ... وإنْ قتلت كريمًا غير عُوّارِ
مالًا كثيرًا وعِرْضًا غيرَ ذى دنسٍ ... وإخوةً مثلَه ليسوا بأشْرارِ
جرَوا على أدبٍ منّى بلا نَزَقٍ ... ولا - إذا شمّرتْ حربٌ - بأغْمارِ

نجد أن كلمة القافية فى الأبيات كلها لابد أن تشتمل فى آخرها على فتحة طويلة تليها راء مكسورة كسرة طويلة ، ومن هنا جاءت الكلمات « جرّار - عمّار - غدّار - حارِ (مرخم حارث على لغة من ينتظر) - مختار - جارى - عُوّار - أشرار - أغمار » وهى كلمات تختلف فى معانيها وتتفق فى جزء كبير من أصواتها ، ومجال الاستبدال فيها ضيّق أشد الضيق ، ولا يصح تكرار بعضها إلا بعد أكثر من ستة أبيات إذا كانت الكلمة لها نفس الدلالة ، بل إن بعض الكلمات فى مواضعها لا يمكن أن يأتى سواها مثل : « جار ابن عمارِ » و « سامع حارِ » وأما فى حشو البيت فإن مجال الاستبدال مشروط بالتوازن المقطعى والاتفاق فى المجال الدلالى .

---

(1) نظرية البنائية فى النقد الأدبى : ٣٩٠ ، ٣٩١ .

لقد روى بدلا من عبارة « اذبح هديّك » فى البيت :

فشك غير قليل ، ثم قال له اذبح هديك إلى مانع جارى

« اقتل أسيرك » وهنا نجد أن الفعلين « اذبح » و « اقتل » متوازنان مقطعيا ، وهما من مجال دلالىّ واحد فكل من القتل والذبح مؤدٍّ إلى الموت ومفضٍ إلى إنهاء الحياة ، كل منهما فعل أمر لمخاطب مفرد مذكر ، وكل منهما محتاج إلى مفعول به ، وفاعل كل منهما مستتر ، ولا يترتب على استبدال أحدهما بالآخر تغيير فى العلاقات النحوية . وكذلك كلمة « هديّك » وكلمة « أسيرك » لم يختل توازنهما المقطعى ، وكلتاهما من حقل دلالى واحد ، بل هما مترادفتان لأن الهدىّ هو الأسير [1] ولا يصح أن يأتى مكانهما كلّ كلمة أخرى بمعناهما ولو كانت مضافة إلى ضمير المخاطب المفرد المذكر فلا يمكن أن ترد « اذبح عانيك » أو « اقتل عانيك » مع أن « العانى » هو الأسير كذلك [2] ، لأن كلمة « عانيك » ليست متوازنة مقطعيا مع « هديّك » أو « أسيرك » وإن كانت من المجال الدلالى نفسه . وكل من الكلمتين « هديك وأسيرك » تصلح أن تكون مفعولا به لأحد الفعلين أى أنها تستجيب لهذا النوع من العلاقة النحوية الذى تفرضهُ الكلمة السابقة . وكل من الكلمتين تقبل علاقة الإضافة لضمير المخاطب ، وكل منهما لابد أن تتعرف بالإضافة ولا تقبل فى هذا الموضع وسيلة تعريف سواها فلو عرفت بأداة التعريف (ال) مثلا لما أمكن تبادلها فى هذا الموضع .

وكل ما قيل عن عبارة « اذبح هديك » يمكن أن يقال عن كل كلمة أخرى فى حشو البيت ، يستوى فى ذلك ما وردت له رواية أخرى وما لم ترد له رواية أخرى . وليس معنى هذا إطلاق اليد فى كلمات الشاعر بأن نحذف كلمة أو عبارة ونأتى بأخرى بدلا منها كلما أمكن ذلك ، لأن الكلمة يأتى بها الشاعر

---

(١) انظر : اللسان ٢٣٤/٢٠ (هدى) .

(٢) انظر : اللسان ٣٣٦/١٩ (عنا) ومنه فى الحديث : اتقوا الله فى النساء فإنهن عندكم عوانٍ . أى : أسرى أو كالأسرى ، وواحدة العوانى عانية وهى : الأسيرة ، يقول : إنما هن عندكم بمنزلة الأسرى .

مقصودة لذاتها ، ومما استحسنت به هذه القصيدة وقوع كل كلمة فيها موقعها الذى أريدت له من غير حشد مجتلب ولا خلل شائن (١) ، ولذلك كان بعض الشعراء قديمًا يحب أن يُكتَب عنه شعرُه حتى لا يُحرَّف ولا يُبدَّل (٢) . وهذا يؤكد أن الشعر اختيار من اختيار على كل حال .

إن تغيير الرواية أو التصحيف أو التحريف فى الشعر القديم لا يعد من مسؤولية الشاعر ، لأن الشاعر قال كلمته على الوجه الذى أنشأها به ومضى ، ولكنها من مسؤولية الرواة ومهما يكن فإن كلمة القافية أكثر ثباتا من غيرها حتى إن كثيرا منها فى القصيدة يمكن توقعه ، ولا يكون ذلك إلا إذا كانت القافية معلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم وملائمة لما مر فيه ، وهذا ما يسمى « التوشيح » (٣) وهو – بتعريف قدامة – « أن يكون أول البيت شاهدًا بقافيته ومعناها متعلقا به حتى إن الذى يعرف قافية القصيدة التى البيتُ منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته . مثال ذلك قول الراعى :

وإنْ وُزِنَ الحصى فوزَنْتُ قومى　　　وجدتُ حصَى ضريبتهم رَزِينا (٤)

---

(١) انظر : عيار الشعر لابن طباطبا العلوى ٤٥ (تحقيق : الدكتور طه الحاجرى والدكتور محمد زغلول سلام) .

(٢) جاء فى الحيوان للجاحظ : ٤١/١ « وقد قال ذو الرمة لعيسى بن عمر : اكتب شعرى فالكتاب أحبّ إلىّ من الحفظ ، لأن الأعرابى ينسى الكلمة وقد سهر فى طلبها ليلته فيضع موضعها كلمة فى وزنها ثم ينشدها الناس ، والكتاب (أى : الكتابة) لا ينسى ولا يبدل كلاما بكلام » وهذا الخبر نفسه فى العمدة لابن رشيق : ٢٥٠/٢ مع بعض التغيير « ولأمر ما قال ذو الرمة لموسى بن عمرو : اكتب شعرى فالكتاب أعجب إلىّ من الحفظ ، لأن الأعرابى ينسى الكلمة قد تعب فى طلبها ليلة فيضع موضعها كلمة فى وزنها ثم ينشدها الناس ، والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلامًا بكلام » .

(٣) يقول أبو هلال العسكرى فى الصناعتين : ٣٩٧ « سمى هذا النوع التوشيح ، وهذه التسمية غير لائقة بهذا المعنى ، ولو سمى تبيينا لكان أقرب وهو أن يكون مبدأ الكلام ينبىء عن مقطعه وأوله يخبر بآخره ، وصدره يشهد بعجزه ، حتى لو سمعت شعرا وعرفت رويّه ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه » .

(٤) الحصى : جمع حصاة وهو العقل والرأى . الضريبة : الطبيعة والسجية . الرزين : الأصيل الرأى .

فإذا سمع الإنسانُ أول هذا البيت وقد تقدمت عنده قافية القصيدة استخرج لفظة قافيته ، لأنه يعلم أن قوله : « وزن الحصى » سيأتى بعده « رزين » لعلتين :

إحداهما : أن قافية القصيدة تُوجبه .

والأخرى : أن نظام المعنى يقتضيه ، لأن الذى يفاخر برجاحة الحصى يلزمه أن يقول فى حصاه إنه رزين . وقول العباس بن مرداس :

هُمُ سَوَّدُوا هُجْنًا وَكلُّ قبيلةٍ ... يُبَيِّن عنْ أحسابها من يسودُها [1]

فمن تأمل هذا البيت وجد أوله يشهد بقافيته . وقول نصيب :

وقد أيقنت أن ستبين ليلى ... وتحجب عنك إن نفع اليقينُ

وقول مضرّس بن رِبْعيّ :

تمنَّيت أن ألقى سليما ومالكًا ... على ساعة تُنسِى الحليمَ الأمانيا » [2]

وتعلق لفظ القافية بما قبلها من حيث الدلالة هو الذى يؤدى أحيانا إلى توقعه ، وقد سُئِل الخليل : أى بيت تقوله العرب أشعر ؟ قال : البيت الذى يكون فى أوله دليل على قافيته [3] ، وما شرحه قدامة تفسير صحيح لهذا التوقع ، لأن قوانين الاختيار وتطالب الكلمات واقتضاء بعضها بعضا تؤدى إلى توقع هذه الكلمة بعينها دون سواها ، يهدى فى ذلك رويّ القصيدة الذى بنيت عليه من أول بيت ، وتآلف معنى الجملة فى البيت . ومن هنا يكون لكلمة القافية التى يأتى بها الشاعر فى أول القصيدة سواء أكان البيت مصرعا أم غير مصرع دور فى تحديد مجال الكلمات التى تأتى فى القوافى بعد ذلك . فإذا تمت الجملة واكتمل معناها

---

(١) هجْن : جمع هجين وهو اللئيم أو الذى أبوه عربى وأمّه غير عربية .

(٢) نقد الشعر : ١٦٨ ، ١٦٩ وانظر : أمثلة أخرى فى الصناعتين لأبى هلال العسكرى : ٣٩٧ – ٣٩٩ .

(٣) العقد الفريد لابن عبد ربه : ٣٢٥/٥ ، ٣٢٦ .

قبل بلوغ القافية ثم تأتى كلمة القافية من غير أن يكون لها فيما ذكره صنع بل يأتى لحاجة الشعر فى أن يكون شعرًا إليها فيزيد بمعناها فى تجويد ما ذكره فى البيت فإنهم يسمون هذا « الإيغال » (١) ، كما قال امرؤ القيس :

كأنَّ عيونَ الوحشِ حوْلَ خبائنا وأرحلنا الجزْعُ الّذى لم يُثَقَّبِ (٢)

فقد أتى امرؤ القيس على التشبيه كاملا قبل القافية ، وذلك أن عيون الوحش شبيهة بالجزع ، ثم لما جاء بالقافية أوغل بها فى الوصف وأكده وهو قوله : « الذى لم يثقب » فإن عيون الوحش غير مثقبة ، وهى بالجزع الذى لم يثقب أدخل فى التشبيه (٣) .

وقد اهتم نقاد الشعر القدماء بهذه الظاهرة واستحسنوها ، وعابوا على الشاعر أن يأتى بالقافية لتكون نظيرة لأخواتها وحسب ، لا لأنّ لها فائدة فى معنى البيت ، أو يتكلفَها الشاعر تكلفا فيشتغل معنى سائر البيت بها ، وأوجبوا أن تكون نابعة فى استرسال ، وجارية عفوًا فى تلقائية دون تكلف . ولكنهم أغفلوا دورها فى تركيب الجملة وبنائها وما تقوم به فى هذا المجال وما يؤديه الشعر من دور فى الاختيار اعتمادا على أن التركيب النحوى لابد أن يكون مستوفى قبل كل شىء ، وإن كانت هناك بعض الظواهر التى لها بالنحو تعلّق ، غير أنها لا ترد إلا فى مجال العيوب (٤) .

وهناك ثلاثة محاور يمكن تناول القافية من خلالها وتلمس دورها فى الجملة فى الشعر القديم الذى أوثر أن أسميه شعر البيت ، وهى :

---

(١) نقد الشعر : ١٦٩ ، والعمدة : ٥٧/٢ .

(٢) الجزع : خرز فيه سواد وبياض .

(٣) انظر : نماذج أخرى فى نقد الشعر : ١٦٩ وما بعدها ، والعمدة : ٥٧/٢ – ٦٠ والبديع فى نقد الشعر لأسامة بن منقذ : ٨٩ – ٩١ . وكتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى : ٣٩٥ .

(٤) انظر : الشعر والشعراء لابن قتيبة : ٩٥/١ وما بعدها ، والموشح للمرزبانى : ٤ وما بعدها .

أ – المحور الصوتى : وأعنى به هنا الجانب المحدد الذى يظهر فى تكرار أصوات القافية .

ب – المحور المعجمى : وهو يتضمن بالضرورة المحور الصرفىّ .

جـ – المحور التركيبى : وهو تمثّل واع ونسيج متشابك لكل المكونات المنطوقة والعميقة .

وهذه المحاور تتداخل تداخلًا حميما بحيث لا يمكن فصلها فى الجملة الحية ، ولذلك يحسن تناولها متداخلة . ولن أتوقف هنا أمام التعريفات المختلفة التى قدمت للقافية (١) ، وسوف أكتفى بالمفهوم الشائع عنها وهو أنها آخر البيت ، بل إن تعريف الأخفش للقافية بأنها الكلمة الأخيرة من البيت محتجًا بأن قائلا لو قال لك اجمع لى قوافى تصلح مع (كتاب) لأتيت له بـ (شباب) و (رباب) وبأن العرب يقولون البيت حتى إذا لم يبق منه إلا الكلمة الأخيرة قالوا : بقيت القافية ، وإذا قال الشاعر : اجمعوا لى قوافى فى الطاء مثلا ، فإنما يجمع له كلمات أواخرها طاء ، والأصل فى الإطلاق تحقيقه (٢) – هذا التعريف هو الذى يتناسب مع ما يراد تناوله فى هذا المجال ، ولأن الكلمة الأخيرة تتضمن غالبا ما يُلزم نظام الشعر بترديده فى كل بيت فى القصيدة .

وتناول المحور الصوتى للقافية يهدف فى حقيقة الأمر هنا إلى كشف دوره فى الجملة الشعرية ، لأن « النحو هو قمة البحث اللغوى ، وهو الهدف الأساسى الذى يسعى اللغويون إلى تحقيقه عند النظر فى اللغة المعينة . وإنه لمن الخطل

---

(١) انظر : تعريفات القافية فى كتاب القوافى للقاضى أبى يعلى التنوخى : ٣٢ وما بعدها ، والقافية والأصوات اللغوية للدكتور عونى عبد الرءوف : ١ وما بعدها . والقافية تاج الإيقاع الشعرى للدكتور أحمد كشك : ٨ وما بعدها ، فضلا عن كتب العروض . واللسان : ٥٦/٢٠ – ٥٨ (قفا) ، والعمدة لابن رشيق : ١٥١/١ – ١٥٤ .

(٢) القوافى لأبى يعلى : ٣٥ واللسان : ٥٦/٢٠ سطر ٢٢ (قفا) وكتاب الكافى فى العروض والقوافى للخطيب التبريزى : ١٤٩ . والعيون الغامزة على خبايا الرامزة للدماميني : ٢٣٧ .

والخطأ فى آن أن يهمل النحاة الحقائق الصوتية فى إجراء بحوثهم وتحليل مادتهم . فهذه المادة بكل بساطة إنما تتألف من عناصر صوتية وأخرى صرفية . وهذا يعنى من الناحية المنهجية ضرورة ربط النحو ربطا وثيقا بعلم الأصوات والصرف » (١) وليست هناك مماراة فى هذه الحقيقة الآن . ولكن ما الدور الذى يقوم به تكرار أصوات معينة فى قصيدة ما ؟ إن الكلمة التى تشغلها القافية ترتبط بالوزن من جانب ، والوزن بطبيعة الحال متوقع ، وبالتردد الصوتى المتكرر من جانب آخر ، والحروف التى يجب تكرارها بحركاتها متوقعة أيضا ، وإذا كان الإيقاع هو التكرار الدورى لعناصر مختلفة فى مواضع متطابقة ، فإن كلمات القافية تشكل جانبا مهما من إيقاع القصيدة وبذلك تؤدى دورا دلاليا له أهميته فى كيان النص « فتشابه عناصر مختلفة جدا ، أو – بالعكس – اختلاف عناصر متشابهة جدا يمكن أن يزداد تأكده خلال تواجدها فى مواضع وزنية متطابقة . إن الإيقاع كيان نصى معارِضٌ للوزن الذى هو نظامى . فالإيقاع هو المتغيّر والوزن هو الثابت . والوزن الذى هو نمط مجرد يُتعرف عليه بواسطة التقطيع ، يخلق نظام توقعاته الخاص ، جموده الخاص . وسرعان ما يصبح إدراكه آليا . والتنوع الذى تقدمه المتغيرات الإيقاعية يحطم آلية الإدراك ، ويكون مقومًا أساسيا فى التأثير الجمالى العام للنص » (٢) ويتضح هذا بالتطبيق ، وليكنْ على أبيات من قصيدة الحادرة (٣) التى يقول فيها :

بكرت سمّية بكرةً فتمتّع   وغدتْ غُدوّ مفارقٍ لم يربَع (٤)
وتزوّدتْ عينى غداةَ لقيتُها   بلوَى البُنيّنَةِ نظرةً لم تقلع (٥)

---

(١) الدكتور كمال بشر : علم اللغة العام ، الأصوات : ١٨٧ .

(٢) بارتون جونسون ، دارسة يورى لوتمان البنيوية للشعر : ١٥١ (الفكر العربى ، العدد : ٢٥ – ترجمة الدكتور سيد البحراوى) .

(٣) المفضليات : ٤٣ ، ٤٤ .

(٤) لم يربع : لم يقم من قولهم : ربع بالمكان إذا أقام .

(٥) اللوى : منعرج الرمل . البنينة : موضع . لم تقلع : لم تكف .

وتصدَّفتْ حتى استبتْك بواضح ... صَلْتٍ كمنتصبِ الْغزال الأتلع (١)
وبمقلتَى حوراءَ تحسبُ طَرْفها ... وَسْنَانَ ، حرّة مُستَهلّ الأدمُع (٢)
وإذا تُنازِعكَ الحديثَ رأيتَها ... حسنًا تبسُّمُها لذيذَ المكْرع (٣)
بغريض سَارِيةٍ أدرَّتْهُ الصَّبا ... مِنْ ماءِ أسْجَر طيِّبِ المُسْتَنقع (٤)
ظلمَ البطاحَ لَه انهلالُ حريصةٍ ... فصَفَا النِّطافُ لَهُ بُعَيْدَ المقلَع (٥)
لَعِب السّيولُ بِهِ فَأصْبَح ماؤهُ ... غلَلًا تقطّعُ فى أصُول الخِرْوع (٦)

بعد قراءة البيت الأول من هذه الأبيات ندرك أمرين ونتوقعهما ، أولهما : الوزن الخاص الذى تسير عليه القصيدة وهو الكامل التام ، وآخرهما : صوت العين المكسورة التى اتخذتها القصيدة رويا ، وقد ساعدت القافية منذ اللحظة التى جاء فيها الشطر الأول مختتما بالفعل « فتمتّع » على توارد كلماتٍ متشابهة فى صوتها الأخير « لم يربع – لم تقلع – الأتلع – الأدمع – المكرع – المستنقع – المقلع – الخروع .. إلخ . وبرغم هذا التشابه الصوتى تختلف دلالة هذه الكلمات كما يختلف نوعها ، وتتباعد مجالاتها الدلالية عند ابتعادها عن النص ، وكل منها يأتى فى الموضع الذى يأتى فيه الآخر فى بيته ، فهى كلمات بينها تشابه من ناحية ، واختلاف من ناحية أخرى ، فهى متغيرة ومتنوعة داخل وحدة الوزن الثابت والقافية الموحدة ، وهذا التنوع يتصارع مع ثبات الوزن وتوحد القافية ليكسر رتابة

---

(١) تصدفت : أعرضت وانحرفت . استبتك : غلبتك وصيرتك سبيًا لها . الواضح : الناصع الخالص ويقصد به العنق . الصلت : المشرق الجميل . منتصب الغزال الأتلع : عنق الغزال الطويل .

(٢) المقلة : داخل العين بياضها وسوادها . الحوراء : الشديدة سواد العين مع شدة بياضها . وسنان : نعسان : مُستَهَلّ الأدمع : مجرى الدمع .

(٣) تنازعك الحديث : تجاذبك إياه . المكرع : ما يكرع من ريقها أى : يُرتشف .

(٤) الغريض : الطرى من كل شيء وهو هنا : الماء القريب العهد بالسحابة . السارية : السحابة تسرى ليلا . أدرته : استخرجته . ماء أسجر : غير صاف تماما . المستنقع : الموضع الذى استنقع فيه الماء .

(٥) البطاح : جمع أبطح وهو بطن الوادى . انهلال الحريصه : تدفق المطرة التى تحرص وجه الأرض أى : تقشرها . النطاف : المياه . المقلع : انقطاع الماء .

(٦) الغلل : الماء يجرى فى أصول الشجر .

التوقع أو آلية الإدراك مع أن نظام الوزن والقافية هو الذى استدعى هذه المفردات التى شغلت القوافى . وقد أسست القافية على تكرار الصوت وتوحيده وجمعت بين هذه الكلمات فى إطار القصيدة التى جاءت كل واحدة منها لتؤدى دورها الصوتى الدلالى ، ومن هنا تقوم القافية بدور دلالى فى تركيب الجملة الشعرية « فالكلمات التى تشترك بالصدفة فى عناصر صوتية متشابهة تتجاور دافعة بمعانيها المعجمية فى تقابل حىّ » [1] وأما الكلمات التى لا يمكن اشتراكها وهى خارج نص ما فإنها تدفع بعضها نحو تحرر شديد . إن وضوح الطبيعة الدلالية للقافية ينتج عن أمرين فى الشعر أولهما : تحريم القوافى المعتمدة على تكرار الكلمة نفسها وهذا ما عابه النقاد العرب القدماء وسموه الإيطاء ، والآخر نشأة القافية غير التامة أى : التى تشترك فى جزء أخير يجب تكراره ، وتفترق فى جزء ثابت حرّ (مثلا : يربـ/ـع – تقلـ/ـع) وهى التى وسّعت من إمكان التجاور الدلالىّ المدهش .

إن كلمات القوافى دوالّ بينها تشابه صوتى ، ولكنها مختلفة فى مدلولاتها . هذا التشابه الصوتى لم يوجده سوى نظام الوزن والقافية فى شعر البيت ، والاختلاف الدلالى أدى إليه ارتباط كل كلمة من كلمات القافية بموقعها الخاص « إن القافية فى الواقع جزء من موقعها ، فهى توضع فى نهاية قبل الوقف مباشرة . وتتلقى من خلال وضعها نبرًا خاصا ، والتجانس الصوتى يستحوذ على اهتمامنا وفى الوقت نفسه ينصرم التوازى . فهنا تشابه فى الصوت حيث لا يوجد تشابه فى المعنى ، ومدلولات مطروحة على أنها مختلفة تظهر من خلال دوال ملموحة على أنها متشابهة . والقافية تقلب قانون توازى الصوت والمعنى الذى يبنى عليه قانون تأمين الرسالة التى تحملها الكلمات . ومرة أخرى فإن كل شىء يتم كما لو أن الشاعر يبحث – على عكس ما تقضى قواعد التوصيل الطبيعى – عن زيادة نسبة مخاطر

---

(١) بارتون جونسون ، دارسة يورى لوتمان البنيوية للشعر : ١٥١ (الفكر العربى ، العدد ٢٥) .

الغموض » [1] وبرغم أن القافية من حيث تشابهها صوتيا واختلافها دلاليا تعمل على كسر المبدأ اللغوى الذى يقرر أن الدوال المختلفة لها مدلولات مختلفة والدوال المتشابهة كليا أو جزئيا لها مدلولات متشابهة كليا أو جزئيا وتعمل بالتالى على زيادة نسبة مخاطر الغموض – برغم هذا كله يعمل موقع كلمة القافية من خلال جملتها وعلاقتهما الحميمة المتبادلة على تأمين صحة المعنى ورفع الالتباس عنه .

ولقد حاول بعض العرب القدماء أن يزيدوا حدة هذا التشابه فحاولوا أن يعيبوا تبادل صوتى الواو الممدودة والياء الممدودة فى القافية المردفة المطلقة ، فيروى « عن مروان بن الحكم أنه قال لخالد بن يزيد بن معاوية وقد استنشده من شعره ، فأنشده :

فلو بقيتْ خلائفُ آل حربٍ — ولم يُلبسهمُ الدهرُ المنونا
لأصبح ماءُ أهلِ الأرض عذبًا — وأصبح لحمُ دنياهم سمينا

فقال له مروان : « منونا » و « سمينا » والله إنها لقافية ما اضطرك إليها إلا العجز » [2] ولكن صاحب العقد الفريد يردّ هذا العيب قائلا : « وهذا مما لا عجز فيه ولا عابه أحد فى قوافى الشعر ، وما أرى العيب فيه إلا على من رآه عيبا ، لأن الياء والواو يتعاقبان فى أشعار العرب كلها قديمها وحديثها . وقال عبيد ابن الأبرص :

وكلّ ذى غيبةٍ يؤوب — وغائبُ الموتِ لا يؤوبُ
من يسأل الناس يحرموهُ — وسائل الله لا يخيبُ

ومثله من المحدثين :

أجارةَ بيْتَينا أبوكِ غَيـورُ — ومَيْسورُ ما يرجى لديك يَسير » [3]

---

(1) بناء لغة الشعر : ٩٩ ، ١٠٠ .
(2) العقد الفريد : ٥/٣٣٢ .
(3) السابق نفسه .

ولذلك نصوا على أنه : « تجوز الياء مع الواو مثل : مشيب و خطوب ، والأمير ووعور ، فإن أردفت بيتا وتركت آخر فهو سناد وعيب نحو قول الشاعر :

إذا كنتَ فى حاجةٍ مرسِلًا فأرسلْ حكيمًا ولا تُوصِهِ
وإنْ بابُ أمْرٍ عليك الْتوى فشاوِرْ لبيبًا ولا تَعْصِهِ

فالواو التى فى « توصه » ردف ، والصاد حرف الرويّ ، والبيت الثانى ليس بمردف ، فهذا سناد ، وهو عيب ، وقلما جاء »[1] . وقد تكفل علماء القوافى بما يجب ترديده وتكريره فى القافية ، وبينوا ما يعاب من ذلك وما لا يعاب ، ولست بصدد بيان شيء من ذلك ، ولكنى أود فحسب أن أشير إلى دور هذا التردّد الصوتى فى القصيدة من حيث اختيار مفردات القافية وأثر ذلك ضرورة فى تراكيب أبياتها .

إن كل قافية مطلقة لابد أن تكون منتهية بحركة طويلة ، فإذا كانت القافية مردفة أو مؤسّسة فقد اجتمع لها حركتان طويلتان . والشعر العربى ينزع إلى القافية المطلقة أكثر من نزوعه إلى القافية المقيدة . وقد أجريت من قبل[2] إحصاء على عدد من الدواوين لبعض الشعراء هم : زهير بن أبى سلمى ، وأوس بن حجر ، والأعشى ، وطرفة بن العبد ، وعلقمة ، وبشر بن أبى خازم ، وقيس بن الخطيم ، والحطيئة ، وقد أهملت فى هذا الإحصاء ملحقات الدواوين ، وما يجمعه المحققون من أبيات متفرقة ، وكانت نتيجة الإحصاء ما يأتى :

---

(١) الموشح للمرزبانى : ٧ ، وانظر : العمدة : ١٦٨/١ .

(٢) انظر كتابى : فى بناء الجملة العربية : ٤٨٦ ، ٤٨٧ وقد أكد هذا الإحصاء ما أشار إليه الدكتور إبراهيم أنيس من أن تسعين فى المائة من قوافى الشعر العربى تمد الحركة الأخيرة فى البيت فتحيلها ألفا أو واوا أو ياء بدلا من الوقوف بالسكون كما هى الحال فى النثر (موسيقى الشعر – الفصل الخاص بالقافية) وهذه الظاهرة من أهم ما يميز لغة الشعر عن لغة النثر (موسيقى الشعر العربى للدكتور شكرى عياد : ٩٤) .

الشـاعر	مجموع أبيات شعره	عدد الأبيات ذات الروى المقيد منه	النسبة تقريبا
طرفة	٣٧٠	١١٩	٣٢٪
علقمة	١٥٥	٥	٣٪
زهير بن أبى سلمى	٩١٠	٣	٣ر٠٪
أوس بن حجر	٥٤٥	١٧	٣٪
بشر بن خازم	٧٩٧	١٣	٥ر١٪
قيس بن الحطيم	٢٧٣	—	—
الحطيئة	٩٣١	٨١	٥ر٨٪
الأعشى	٢٢٥٢	٣٢٤	١٤٪
المجموع	٦٢٣٣	٥٦٢	٩٪

وقد أجريت إحصاء آخر على شعر المتنبى أشهر شعراء العربية فوجدت أن مجموع شعره يصل إلى أحد عشر ومائتين وخمسة آلاف بيت (٥٢١١) منها ثمانية عشر ومائتا بيت (٢١٨) جاء رويها مقيّدا بنسبة ٤٪ تقريبا ، مع ملاحظة أننى عددت منها القصائد التى تنتهى بالهاء الساكنة وهى مما يسميه العروضيون وصلا ، « وشاركت الهاء حروف المدّ واللين فى الوصل لخفائها ، ولأنها تبين بها الحركة كما تبين بالألف » [1] وهى القصيدة التى مطلعها :

لا تحسبوا ربعكم ولا طللهْ   أول حىّ فراقكم قتلَهْ [2]

والقصيدة التى مطلعها :

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسِمهْ   بأن تُسْعِدا والدمعُ أشفاه ساجمهْ [3]

(١) القوافى لأبى يعلى التنوخى : ١٢٥ .
(٢) الديوان : ٢٤٨ .
(٣) الديوان : ٢٥٦ .

والقصيدة التى مطلعها :

جاء نيروزنا وأنت مراده ... وورت بالذى أراد زنادهْ [1]

والقصيدة التى مطلعها :

ما أنصف القومُ ضَبّهْ ... وأمّــه الطرطبّـــــه [2]

لأن قوافيها لا تنتهى بحركة طويلة .

ويلاحظ أنه برغم ضآلة نسبة الأبيات التى لا تنتهى بحركة طويلة فى شعر المتنبى نجده قد عوض كثيرا بحركة طويلة لم تأت فى آخر القافية بل جاءت ردفا مثل قوله :

لا تحسن الوفرة حتى تُرى ... منشورة الضفرين يوم القتالْ [3]

وقوله :

ما أنا والخمرَ وبطيخةً ... سوداءَ فى قشرٍ مِنَ الخيزرانْ [4]

أو جاءت تأسيسا مثل قوله :

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسِمُهْ ... بأن تُسعدا والدمع أشفاه ساجِمُهْ

وهى قصيدة تبلغ اثنين وأربعين بيتا .

وقوله :

جاء نيروزنا وأنت مرادُهْ ... وورت بالذى أراد زنادُهْ

وهى قصيدة عدتها ثمانية وثلاثون بيتا .

---

(١) الديوان : ٥٢٧ .

(٢) الديوان : ٥٧٤ .

(٣) الديوان : ١١ .

(٤) الديوان : ٢٤١ .

وقوله :

أزائر يا خيالُ أم عَائِدْ أم عندَ مَوْلاك أننى رَاقِدْ [1]

وهى قصيدةٌ عدة أبياتها ستة وأربعون بيتا . وإذن مجموع الأبيات المؤسسة والمردفة فى الأبيات المقيدة الآخر واحد وثلاثون ومائة بيت (١٣١) ولو أضفنا إليها القصيدة الأخرى الموصولة بالهاء الساكنة التى مطلعها :

لا تحسبوا ربعكم ولا طللَهْ أوّلَ حى فراقكم قتلَهْ

وعدتها ثمانية وثلاثون بيتا ، صارت الأبيات المقيدة الروى غير المردفة أو المؤسّسة أو الموصولة بالهاء الساكنة سبعين بيتًا فقط فى ديوان ضخم ، وهى نسبة لا تكاد تذكر ، وهذه الأبيات السبعون منها قصيدة واحدة طويلة عدتها اثنان وأربعون بيتا مطلعها :

فهمت الكتاب أبر الكتبْ فسمعا لأمر أمير العربْ [2]

والأبيات الباقية موزعة على سبع مقطعات لا تتجاوز إحداها ستة أبيات .

ومن الملاحظ أن الأبيات المقيدة الروى قد اتخذت الأصوات المجهورة – وهى أقوى فى الإسماع – لها رويّا ، فجاءت الباء رويا فى قصيدة [3] ومقطعة [4] مجموعهما ستة وأربعون بيتا . وجاءت الباء الموصولة بالكاف فى مقطعة من ثلاثة أبيات [5] . وجاءت الدال رويا فى مقطعتين إحداهما من ستة [6] أبيات والأخرى من خمسة أبيات [7] . وجاءت اللام فى مقطعة من بيتين أغرب المتنبى فى أولهما

---

(١) الديوان : ٥٥١ .

(٢) الديوان : ٤٣٧ .

(٣) هى القصيدة المشار إليها فى الهامش السابق ، الديوان : ٤٣٧ .

(٤) الديوان : ١٣ .

(٥) الديوان : ٤٠ .

(٦) الديوان : ٢١٤ .

(٧) الديوان : ٥٣١ .

إغرابا شديدًا إذ جمع فيه ثلاثة وعشرين فعلا كلها أفعال أمر ما عدا فعلا واحدًا جاء مضارعًا بحيث تصعب كتابة هذا البيت وقراءته (١) . وبقيت ثمانية أبيات فى مقطعتين جاء رويهما بالكاف وهى صوت مهموس لكنه انفجارى وهذا الانفجار يمنحه قوة إسماع ، ومع ذلك التزم المتنبى فى إحداهما ما لا يلزم ، إذ جاء قبل الكاف باللام المفتوحة ، فيقول (٢) :

إنّ هذا الشعر فى الشعر ملكْ ... سار فهو الشمس والدنيا فلكْ
عدل الرحمن فيه بيننا ... فقضى باللفظ لى والحمد لكْ
فإذا مرّ بأُذْنَيْ حاسدٍ ... صار ممّنْ كان حيا فهلَكْ

أى : إنه قام بتعويض حرف المدّ فى القافية المطلقة بتكرير صوتين معًا هما اللام المجهورة والكاف الانفجارية . ولم تبق من الديوان كله سوى مقطعة واحدة من خمسة أبيات اتخذت لها الكاف رويا (٣) .

والذى أود أن أؤكده بعد كل هذا هو أن الشعر العربى (شعر البيت) أميل إلى القافية المطلقة منه إلى القافية المقيدة . ولو لجأ إلى القافية المقيدة فإنه يتخذ معها ما يجعلها أوضح فى السمع بالردف ، أو التأسيس ، أو الوصل بالهاء الساكنة أحيانا ، أو باختيار صوت واضح فى السمع أحيانا أخرى .

وإذا كانت القوافى تنتهى غالبا بحركة طويلة ، والحركات هى أقوى الأصوات إسماعًا ، وهى أصوات مجهورة يخرج الهواء عند النطق بها من الفم دون أن تعترضه أعضاء النطق العليا على الإطلاق (٤) ، وإذا « كانت هناك علاقة بين النبر وطول

---

(١) الديوان : ٤٣١ ، والبيتان هما :

عش ابق اسم سد جد قد مر انه اسر فه تسل ... غظ ارم صب احم اغز اسب رع زغ دل اثن نل
وهذا دعاء لو سكت كفيته ... لأنى سألت الله فيك وقد فعل

(٢) الديوان : ٣٤١ .

(٣) الديوان : ٢٤٧ .

(٤) انظر : الأصوات اللغوية للدكتور عبد الرحمن أيوب : ١٣٦ ، وانظر أيضا فى هذا الكتاب نفسه صفحة : ١٥٦ وما بعدها . وانظر أيضا : دراسة الصوت اللغوى للدكتور أحمد مختار عمر : ٣١٢.وهو يسمى الحركات الطويلة العلل الطويلة ، والحركات القصيرة العلل القصيرة .

المقطع » [1] كما يقرر علماء الأصوات ، فإننا نستطيع أن نقول بعبارة أخرى : إن القافية تنتهى غالبا بمقطع منبور [2] بحسب تعريف بيتر ليدفوجد Peter Ladefoged الذى يقول : « والشيء الذى يجب على السامع أن يعرفه أن المقطع المنبور غالبا ما يكون له حركة طويلة » [3] . ولاشك أن القافية المطلقة منبورة المقطع الأخير لأنه مقطع طويل بسبب الإنشاد الشعرى ويقع عليه النبر ، لأن النبر يقع على المقطع الأخير فى الكلمة أو الصيغة إذا كان هذا المقطع طويلًا [4] ، وطول المقطع هنا آت إما من كون الكلمة أصلًا تنتهى بحرف مدّ وإمّا من كون حرف المدّ ناتجًا عن إشباع الحركة ، وطول الحركة يؤدى دورًا واضحا فى قوة

---

(١) الدكتور أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوى : ١٩٠ والأصوات اللغوية للدكتور إبراهيم أنيس : ١١٨ وما بعدها .

(٢) يقول هنرى فليش : « نبر الكلمة فكرة كانت مجهولة تماما لدى النحاة العرب ، بل لم نجد له اسمًا فى سائر مصطلحاتهم ، تلك التى كانت بالرغم من ذلك وافرة غزيرة . وذلك أن نبر الكلمة لم يؤد أى دور فى علم العروض العربى ، وهو المؤسس على تتابع مجموعة من المقاطع الطويلة والقصيرة المحددة ، فهو على هذا كمّى ، ولقد لزم واضعو هذا العروض الصمت إزاء موضوعه تمامًا كما فعل النحاة ، وقفى على أثرهم المؤلفون فى علم التجويد » « العربية الفصحى : نحو بناء لغوى جديد : ٤٩ ترجمة الدكتور عبد الصبور شاهين » وملاحظة فليش صحيحة تمامًا غير أن هناك بعض الإشارات التى قدمها ابن جنى يمكن أن تفهم على أنها نوع من الحديث عن النبر ولكنه لم يضع له مصطلحًا خاصا به (انظر الخصائص : ٢/٣٧٠ ، ٣٧١) وهناك جهود كثيرة قام بها اللغويون المعاصرون فى تحديد موضع النبر ، من هؤلاء الدكتور إبراهيم أنيس فى « الأصوات اللغوية : ١١٨ — ١٢٣ مكتبة نهضة مصر » والدكتور تمام حسان فى « مناهج البحث فى اللغة : ١٦٠ — ١٦٤ الأنجلو المصرية ١٩٥٥ م » و « اللغة العربية معناها ومبناها : ١٧٠ — ١٧٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ م » والدكتور عبد الصبور شاهين فى « القراءات القرآنية فى ضوء علم اللغة الحديث : ٢٥ — ٢٧ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر » والدكتور أحمد مختار عمر فى « دراسة الصوت اللغوى : ٣٠٧ وما بعدها — عالم الكتب ١٩٧٦ م » والدكتور داود عبده فى « دراسات فى علم أصوات العربية : ٩٩ — ١٣٧ مؤسسة الصباح — الكويت ١٩٧٩ م » .

(٣) Peter Ladefoged, A Course in phonetics : PP 222 (Harcourt Prace Iavanavich U.S.A 1975).

(٤) الدكتور تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها : ١٧٢ .

الإسماع (١) . وهذه قاعدة عامة فى القافية وهى : « التزام حرف صامت وحرف لين منبور أو ممدود فى أواخر الأبيات » (٢) . وهذا يعنى أن القافية تنال قدرا أكبر من التركيز الصوتى لتكرار بعض المقاطع المعينة ونبرها .

والقافية بكل هذا الوضوح السمعى موقوف عليها أيضا ، والوقف يعنى سكتة وفاصلا زمنيا بعدها ، وهذه السكتة تجعلها آخر ما ينطق فى المجموعة الكلامية التى تختمها فتعطيها قدرًا آخر من التركيز والتكثيف والاهتمام .

فإذا أضفنا إلى ذلك أن طريقة الوقف على القافية طريقة مخصوصة يفرضها إطار الشعر ويستجلبها نظامه فإنه بذلك تجتمع للقافية عوامل متعددة متضافرة تجعلها موضع العناية والاهتمام . لقد بين ابن جنى مدى الاهتمام بالقافية وهو بصدد الحديث عن ألفاظ التوكيد « أجمعون ، أكتعون ، وأبتعون ، وأبصعون » فقال : « فإن قيل : فلم اقتصروا على إعادة العين وحدها ، دون سائر حروف الكلمة ؟ قيل : لأنها أقوى فى السجعة من الحرفين اللذين قبلها ، وذلك لأنها لام (٣) ، فهى قافية ، لأنها آخر حروف الأصل ، فجيء بها لأنها مقطع الأصول (٤) ، والعمل فى المبالغة والتكرير إنما هو على المقطع لا على المبدأ ، ولا المحشى (٥) . ألا ترى أن العناية فى الشعر إنما هى بالقواف ؛ لأنها المقاطع

---

(١) يقول الدكتور تمام حسان : « إن حروف العلة تؤدى مهمة جليلة فى اللغة العربية حيث تعتبر أساسا لقوة الإسماع Sonority فى هذه اللغة الراسخة القدم فى تاريخ المشافهة . وهذه الخاصية بعينها هى التى لاحظ الدكتور طه حسين بحق أنها طابع الأدب العربى وسماها الطابع الإنشادى فى الأدب . وتزيد على ذلك أنها كانت طابع العلم العربى أيضا حيث تواتر بواسطة الرواية حتى عصر التدوين أو بعد هذا العصر بقليل . ولقد لاحظ العروضيون أهمية حروف العلة للعروض فعنوا برصدها فى موازين الشعر واعتبروها على عكس ما فعله الصرفيون أهم من الحروف الصحيحة » اللغة العربية معناها ومبناها : ٧١ ، ٧٢ .

(٢) موسيقى الشعر العربى للدكتور شكرى عياد : ٩٦ ويلاحظ أنه يقصد بحرف اللين هنا حرف المدّ .

(٣) أى لام الكلمة ، آخرها ، كما وضح بعد .

(٤) مقطع الأصول : آخرها .

(٥) المبدأ : أول الكلمة ، والمحشى : وسطها أى مكان الحشو .

وفى السجع كمثل ذلك . نعم ، واخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها ، والعناية بها أمسّ ، والحشد عليها أوفى وأهم . وكذلك كلما تطرف الحرف فى القافية ازدادوا عناية به ، ومحافظة على حكمه . ألا تعلم كيف استجازوا الجمع بين الياء والواو ردفين ، نحو : سعيد ، وعمود . وكيف استكرهوا اجتماعهما وصلين [١] ، نحو قوله : « الغراب الأسودُو » مع قوله : « أو مغتدى » وقوله : « فى غدى » وبقية قوافيها . وعلة جواز اختلاف الردف ، وقبح اختلاف الوصل هو حديث التقدم والتأخر لا غير » [٢] فالحرص واضح على تماثل أصوات القافية سواء أكانت حروفا صحيحة أم حركات .

ومما يتعلق بالقافية طريقة الوقف عليها ، إذ تنفرد بنظام مخصوص بها يستجاز فيه ما لا يستجاز فى غيرها ، ولو أدى ذلك إلى تغيير صيغة كلمة القافية التى هى محط الرعاية ومناط الاهتمام . ولقد انطلق العلامة الرضى فى الردّ على ابن الحاجب الذى قال عن تضعيف الباء فى كلمة « القصب » الموقوف عليها فى قول رؤبة بن العجاج :

أو الحريق وافق القصبّا

« ونحو القصبّا شاذّ ضرورة » فقال الرضىّ مبينا انفراد القافية بنظام مخصوص :« اعلم أن حق التضعيف أن يلحق المرفوع والمضموم والمجرور والمكسور والمنصوب غير المنون ، كما ذكرنا ، والمفتوح [٣] . وأما المنصوب المنون فيكتفى فيه كما قلنا بقلب التنوين ألفا ، وينبغى أن يكون الحرف المضعف ساكنا ، لأنك إنما تضعفه لبيان حركة الوصل ، فإذا صار متحركا فأنت مستغن عن الدلالة على الحركة ، إذ هى محسوسة ، لكنهم جوزوا فى القوافى خاصة بعد تضعيف الحرف الساكن أن يحركوا المضعف لقصد الإتيان بحرف الإطلاق ، لأن الشعر موضع

---

(١) الوصل : إشباع حركة الروى فيتولد عنها حرف مد من جنس حركة الروى .
(٢) ابن جنى ، الخصائص : ٨٣/١ ، ٨٤ .
(٣) المرفوع والمجرور والمنصوب هو المعرب ، وأما المضموم والمكسور والمفتوح فهو المبنى .

الترنم والغناء وترجيع الصوت ، ولاسيما فى أواخر الأبيات ، وحروف الإطلاق أى الألف والواو والياء هى المتعينةُ من بين الحروف للترديد والترجيع ، الصالحةُ لها ؛ فمن ثم تلحق فى الشعر لقصد الإطلاق كلماتٍ لا تلحقها فى غير الشعر نحو قوله :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِى

ولا تقول : « مررت بعمرِى » ... ونحو قوله :

آذنتنا ببينها أسماءُو

ولا تقول : « جاءتنى أسماءو » . وتقول فى الشعر : الرجلو والرّجلى والرّجلا ولا يجوز ذلك فى غير الشعر فى شىء من اللغات (يعنى اللهجات) وكذا قوله :

ومستلئم كشّفتُ بالرمح ذيلهُ أقمت بعضْب ذى شقائقَ ميْلَهُ

فجاء بالصلة بعد هاء الضمير ، ولا يجوز ذلك إذا وقفت عليه فى غير الشعر نحو : « جاءنى غلامه » . فلما جاز لهم فى الشعر أن يحركوا لأجل المجىء بحرف الإطلاق ما حقه فى غير الشعر السكون ؛ جوزوا تحريك اللام المضعف فى نحو قوله :

ببازلٍ وجناء أو عَيْهَلِّ (١)

---

(١) يقول سيبويه أيضا : ١٦٩/٤ ، ١٧٠ « وأما التضعيف فقولك : هذا خالدّ ، وهو يجعلّ ، وهذا فرجّ . حدثنا بذلك الخليل عن العرب ، ومن ثم قالت العرب فى الشعر فى القوافى : « سبْسبّا » يريد : السبسب » و « عيهلّ » يريد العيهل ، لأن التضعيف لما كان فى كلامهم فى الوقف أتبعوه الياء فى الوصل والواو على ذلك . كما يلحقون الياء والواو فى القوافى فيما لا يدخله ياء ولا واو فى الكلام ، وأجروا الألف مجراهما لأنها شريكتهما فى القوافى ، ويمد بها فى غير موضع التنوين ، ويلحقونها فى غير التنوين فألحقوها بهما فيما ينون فى الكلام وجعلوا سبْسب كأنه مما لا تلحقه الألف فى النصب إذا وقفت . قال رجل من بنى أسد :

ببازل وجناء أو عيْهلّ

وقال رؤبة :

لقد خشيت أن أرى جدبًّا فى عامنا ذا بعدما أخصبًّا =

مع أن حقه السكون ، لأجل حرف الإطلاق . وكذا الباء المضعف فى قوله :

أو الحريق وافق القصبّا

أصله السكون ، فحرك لأجل حرف الإطلاق ، كما أن حق نون الأندرين فى قوله :

ولا تبقى خمور الأندرينا

السكون ، كما فى قولك : « مررت بالمسلمين » . والقوافى كلها موقوف عليها وإن لم يتم الكلام دون ما يليها من الأبيات ، ولهذا قلما تجد فى الشعر القديم نحو « الشجرق » بالتاء وبعدها الصلة ، بل لا يجيء إلا بالهاء الساكنة ، وإنما كثر ذلك فى أشعار المولدين ، فعلى هذا التقرير ليس قوله : « القصبا » بشاذ ضرورة ، كما ليس تحريك نون « الأندرينا » وتحريك الراء فى قوله :

لعب الرياح بها وغيرها　　بعدى سوافى المور والقطرِ

لأجل حرف الإطلاق بشاذين اتفاقا مع أن حق الحرفين السكون لو لم يكونا فى الشعر » (١) .

لقد آثرت نقل هذا النص وإثباته على طوله لأنه تلخيص لجهود سابقة ولأنه يتضمن ملاحظات مفيدة عن الوقف على القافية ، تكشف انفراد هذا النوع من الوقف بنظام مخصوص عن النثر ، وهذه الملاحظات هى :

١ — الشعر موضع الغناء والترنم وترجيع الصوت ، ومن قبل قال سيبويه أيضا إن « الشعر وضع للغناء والترنم » (٢) ولم يسم هذه الظاهرة وقفا ولكنه قال :

= أراد : جذبا ، وقال رؤبة :

بدءٌ يحب الخلق الأضخمّا »

ويقول سيبويه أيضا : ٢٩/١ « ومن العرب من يثقل الكلمة إذا وقف عليها ولا يثقلها فى الوصل فإذا كان فى الشعر فهم يجرونه فى الوصل على حاله فى الوقف نحو : سبسبّا وكلكلّا » .

(١) الرضى ، شرح الشافية : ٣١٦/٢ — ٣١٩ .

(٢) سيبويه : ٢٠٦/٤ .

« هذا باب وجوه القوافى فى الإنشاد » [1] . ولاشك أن الغناء والترنم وترجيع الصوت تقتضى بعض التغييرات فى الأبنية ، ولاسيما فى أواخر الأبيات « والعرب تبسط الاسم والفعل فتزيد فى عدد حروفهما . ولعل أكثر ذلك لإقامة وزن الشعر وتسوية قوافيه » [2] وهناك أمثلة كثيرة طالت فيها الحركة القصيرة فى كلمة القافية ليس فى آخرها فحسب بل قبل آخرها كذلك ، من ذلك :

الله يعلم أنا فى تلفّتنـــا يوم الوداع إلى إخواننا صُورُ
وأننى حيثما يثنى الهوى بصرى من حيث ما سلكوا أدنو فأنظور [3]

وقول الآخر :

وليلـــة خامـــــدة خمودا طخياءَ تغشى الجدْىَ والفُرقودا

فزاد فى الفَرقد الواو وضم الفاء لأنه ليس فى كلامهم فَعْلُول ولذلك ضم الفاء كما يقول ابن فارس . ومن ذلك قول الآخر :

لو أن عمرًا همّ أن يَرْقودا

أراد : يَرْقد ، وقول الآخر :

أقول إذْ خرت على الكلكال يا ناقتى ما جلت من مجال

أراد : الكلكل . وقول الآخر :

لا عهد لى بنيضالْ أصبحت كالشّنّ البالْ [4]

وليس بمستغرب أن تكثر إطالة الحركة فى كلمة القافية .

---

(١) السابق : ٢٠٤/٤ .

(٢) ابن فارس ، الصاحبى : ٣٨٠ .

(٣) السابق : ٣٨٠ ، وانظر ص : ٣٠ .

(٤) انظر : الإنصاف : ٢٣ - ٢٩ وقد عالجت كثيرا من هذه الظواهر فى كتابى : « الضرورة الشعرية فى النحو العربى » : ٢١٩ وما بعدها .

٢ – الأصوات التى تناسب الغناء وترجيع الصوت هى الحركات الطويلة (الألف وواو المد وياؤه) وهى التى تصلح دون سائر الأصوات لذلك ، ومن هنا لحقت فى القافية كلمات لا تلحقها فى غير الشعر ، وسميت حروف الإطلاق ، أو الوصل ، يقول سيبويه : « أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينوّن ، لأنهم أرادوا مدّ الصوت » (١) ويقول أبو يعلى التنوخى : « والغرض فى اختيارهم حروف المد واللين للوصل ما يتأتى فيها من مدّ الصوت ، وأنه يمكن فيها من ذلك ما لا يمكن فى غيرها » (٢) .

٣ – الوقف على المنون المرفوع والمجرور فى غير الشعر يكون بالسكون ، ولكن الوقف عليه فى الشعر قد يكون كذلك إذا كانت القافية مقيدة ، أما إذا كانت القافية مطلقة فإنه يحذف منه التنوين ويستبدل به واو مد فى المرفوع مثل قول الأعشى (٣) :

هريرة ودعها وإن لام لائمو ... غداة غدٍ أم أنت لِلْبَيْنِ واجمو
لقد كان فى حولٍ ثواء ثويته ... تقضّى لباناتٍ ، ويسأم سائمو

وياء مدّ فى المجرور كقول امرىء القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلى ... بسقط اللوى بين الدخول فَحَوْمَلِى (٤)
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها ... لما نسجتها من جنوب وشمألى

٤ – الوقف على المعرف بأداة التعريف فى غير الشعر يكون بالسكون ، ولكن الوقف عليه فى الشعر إذا كانت القافية مطلقة يكون بإلحاقه حرف مد

---

(١) سيبويه : ٢٠٤/٤ .
(٢) القوافى : ١٢٥ .
(٣) ديوانه : ١٧٧ .
(٤) ديوانه : ٨ .

مناسبا لحركة آخره ، أو بعبارة أخرى يكون بإشباع الحركة في آخره حتى يتولد عنها حرف مدّ كقول جرير [١] :

أقلّي اللوم عاذلَ والعتابا وقولي إن أصبت لقد أصابا

وقوله في الرفع :

متى كان الخيام بذى طلوحٍ سُقيتِ الغيثَ أيتها الخيامُو [٢]

وقوله في الجر :

أيهات منزلنا بنعف سويقة كانت مباركة من الأيامِى [٣]

يقول سيبويه : « وإنما ألحقوا هذه المدّة في حروف الروى لأن الشعر وضع للغناء والترنم فألحقوا كل حرفٍ الذى حركتُه منه » [٤] .

٥ – الوقف على ضمير الغائب المفرد المتصل في النثر يكون بإسكان الهاء ، لكنه في الشعر يكون بإلحاقها ضمة طويلة (واو مد) إذا كان ما قبلها مفتوحًا أو مضمومًا ، أو كسرة طويلة (ياء مدّ) إذا كان ما قبلها مكسورًا ، مع أن هذه الهاء لا تكون رويًّا بل تعدّ وصلًا .

٦ – نون جمع المذكر السالم يكون الوقف عليها بالسكون ، ولكنها في الشعر عند الإطلاق تلحقها فتحة طويلة (ألف) . ونون المثنى أيضا قد تلحقها كسرة طويلة (ياء مد) وتاء جمع المؤنث قد تلحقها ضمة طويلة (واو مد) في الرفع ، أو كسرة طويلة (ياء مد) في الجر .

٧ – الوقف على الاسم المختوم بتاء التأنيث مثل : « الشجرة » في النثر يكون

---

(١) ديوانه : ٨١٣ .
(٢) ديوانه : ٢٧٨ .
(٣) نسب في كتاب سيبويه : ٢٠٦/٤ لجرير ، وليس في ديوانه .
(٤) سيبويه : ٢٠٦/٤ .

بإبدال التاء الساكنة هاء ساكنة على الأكثر (١) ، ولكن الشعر قد يبقى على التاء ويشبع حركتها فيتولد عن الإشباع حرف مد ، وإن كان هذا قلما يوجد فى الشعر القديم ، وإنما يكثر ذلك فى شعر المولدين ، كما يقول الرضى .

٨ - الاسم أو الفعل الذى ينتهى بحرف صحيح قد يضعف آخره قبل حرف الإطلاق وهذه إحدى سبل الوقف فى العربية على المتحرك « والغرض به الإعلام بأن هذا الحرف متحرك فى الأصل » (٢) ولكن الشعر قد يزيد على التضعيف حرف الإطلاق « وهو فى النظم كثير » (٣) ومن ذلك قول رؤبة :

لقد خشيت أن أرى جَدبّا ... فى عامنا ذا بعدما أخصبّا
إنّ الدبا فوق المتون دبّا ... وهبت الريح بمور هبّا
تترك ما أبقى الدبا سبْسبّا ... كأنه السيلُ إذا اسلحبّا
أو الحريق وافق القصبّا ... والتين والحلفاء فالتهبّا (٤)

فالكلمات (جدب) و (أخصب) و (سبسب) و (القصب) و (التهب) قد ضعّفت أواخرها ولحقتها مع التضعيف الحركة الطويلة أو حرف الإطلاق .

ولعلّه من الواضح أن معظم هذه التغييرات فى كلمة القافية تابع من إطالة الحركة الأخيرة فى كلمة القافية ، وليس معنى هذا أن الساكن أو المجزوم لا يقع فى القافية المطلقة ، بل إنه يقع فى القافية وإذا احتيج إلى تحريكه حرك على ما يشرحه

---

(١) انظر : الأشمونى ٢١٤/٤ حيث يشير إلى أن هناك لغة فى الوقف على تاء التأنيث بإقرارها تاء ومن ذلك قول بعضهم : « يا أهل سورة البقرت فقال مجيب : ما أحفظ منها ولا آية ، واستشهد بالشعر « الله أنجاك بكفّىْ مسلمتْ ... » وقال : وعلى هذه اللغة بها كتب فى المصحف : (إن شجرت الزقوم) [الدخان : ٤٣] و (امرأت نوح وامرأت لوط) [التحريم : ١٠] وأشباه ذلك فوقف عليها بالتاء نافع وابن عامر وعاصم وحمزة ، ووقف عليها بالهاء ابن كثير وأبو عمرو والكسائى » .

(٢) الأشمونى : ٢٠٩/٤ .

(٣) السابق : ٢١٩/٤ .

(٤) شرح الشافية : ٣١٩/٢ ، ٣٢٠ .

سيبويه قائلا : « وأعلم أن الساكن والمجزوم يقعان فى القوافى ولو لم يفعلوا ذلك لضاق عليهم ، ولكنهم توسعوا بذلك ، فإذا وقع واحد منهما فى القافية حرّك ، وليس إلحاقهم إياه الحركة بأشدّ من إلحاق حرف المدّ ما ليس هو فيه ولا يلزمه فى الكلام . ولو لم يقفوا إلا بكل حرف فيه حرف مد لضاق عليهم ، ولكنهم توسعوا بذلك ، فإذا حركوا واحدًا منهما صار بمنزلة ما لم تزل فيه الحركة ، فإذا كان كذلك ألحقوه حرف المدّ ، فجعلوا الساكن والمجزوم لا يكونان إلا فى القوافى المجرورة حيث احتاجوا إلى حركتها ، كما أنهم إذا اضطروا إلى تحريكها فى التقاء الساكنين ؛ كسروا ، فكذلك جعلوها فى المجرورة حيث احتاجوا إليها ، كما أن أصلها فى التقاء الساكنين الكسر نحو : « انزلِ اليوم » وقال امرؤ القيس :

أغرك منى أنّ حبّك قاتلى ... وأنك مهما تأمرى القلب يفْعلِ

وقال طرفة :

متى تأتنا نصبحك كأسًا روية ... وإن كنت عنها غانيا فاغْنِ وازدَدِ

ولو كانت فى قواف مرفوعة أو منصوبة كانت إقواء . وقال الراجز وهو أبو النجم :

إذا استحثوها بحوب أو حَلِ

و« حَلْ » مسكنة فى الكلام [1] . وقد مثل سيبويه بثلاث كلمات أولاها : فعل مضارع مجزوم (يفعل) فى جواب الشرط ، وقد حرك بالكسر للقافية وأشبعت الكسرة فتولّد عنها ياء المد ، والثانية : فعل أمر مبنى على السكون (ازدد) وقد حرك بالكسر للقافية كذلك ، وأشبعت الكسرة فتولدت عنها ياء المد ، والثالثة : اسم صوت لزجر الناقة مبنى على السكون وحركه وأشبع حركته على ما ترى .

---

(١) سيبويه : ٢١٤/٤ ، ٢١٥ ، ٢١٦ .

والقوافي المطلقة تنزع إلى إشباع الحركة في آخرها سواء أكانت كذلك أم لا فيتحول فيها المقطع الأخير إلى مقطع طويل (ص ح ح) مما يستدعى قوة في نطقه ووضوحا في إسماعه ، وقد كان أهل الحجاز وهم أميل إلى الغناء والحداء يدعون هذه القوافي ما نون منها وما لم ينون على حالها في الترنم « ليفرقوا بينه وبين الكلام الذي لم يوضع للغناء » [١] كما يقول سيبويه .

ويساعد على قوة الوضوح السمعي تكرير حرف بعينه في القصيدة . وهذا الوضوح في الإسماع والقوة في النطق يجعل كلمة القافية منبورة نبرًا دلاليا يهدف إلى إظهار هذه الكلمة بذاتها في البيت لتعلق غرض بها ، فهو إذن من نبر السياق ، أو النبر الدلالي – كما يسميه الدكتور تمام حسان – « وأي مقطع في المجموعة الكلامية سواء كان في وسطها أو في آخرها صالح لأن يقع عليه هذا النوع من النبر » [٢] وقد تحدث ابن جني من قبل عما يشبه هذا النوع من النبر وإن كان يسميه تمكين الصوت وزيادة الإشباع فيه والاعتماد [٣] ، وفي موضع آخر يصف هذه الظاهرة ويرتب فروقا دلالية بأنها زيادة في قوة اللفظ والتمكين في مط الصوت وإطالته وتفخيمه [٤] . وفي نطق المقطع المنبور تبذل جميع أعضاء النطق أقصى ما يمكنها من جهد – كما يقرر علماء اللغة – وابن جني هو الذي يقول في عبارة دالة : « إن الأصوات تابعة للمعاني فمتى قويت ؛ قويت ، ومتى ضعفت ؛ ضعفت » [٥] .

وإذا كان هناك اتفاق على أن الكلمة الأخيرة في البيت كلمة تحظى بقدر كبير من القوة في الوضوح السمعي ، والاهتمام والعناية بها ، فإننا – إذن –

---

(١) السابق : ٢٠٦/٤ .
(٢) الدكتور تمام حسان ، مناهج البحث في اللغة : ١٦٣ .
(٣) انظر : المحتسب لابن جني : ٢٥٩/١ .
(٤) انظر : الخصائص لابن جني : ٣٧٠/٢ ، ٣٧١ .
(٥) المحتسب : ٢١٠/٢ .

فى حاجة إلى أن نتبين سبب هذا الاهتمام وهذه العناية وإصرار النظام الشعرى فى الشعر العربى — شعر البيت — على هذا الوضوح والتركيز .

وليست هناك إجابة جاهزة أو أسباب معدة سلفًا لبيان هذا الدور الملحوظ ولكن هناك — بالطبع — محاولة ذلك والتأتى إليه . إنّ الكلمة التى تشغل القافية ليست بالضرورة نهاية للجملة ، فقد تكون نهاية للجملة ، وقد لا تكون نهاية لها ، ولكنها موقوف عليها « والقوافى كلها موقوف عليها وإن لم يتم الكلام دون ما يليها من الأبيات »[(1)] فهى على كل حال نهاية بيت ، ومهمتها الإيقاعية واضحة بالنسبة للبيت . وهى فى الوقت نفسه كلمة فى الجملة تشغل فيها وظيفة نحوية ما ، ولا يصح بحال أن يهمل دورها فى الجملة بناء على الوظيفة الشعرية التى تؤديها للبيت ، أى أن الوظيفة الشعرية لا تؤدّى على حساب الوظيفة الدلالية للجملة . صحيح أن الوظيفة النحوية قد تكون محكومة باختيار حركة الروى الخاص بالقصيدة بمعنى أن الروى المرفوع مثلا يستدعى كلماتٍ تشغل وظيفةً نحوية تقتضى الرفع ، أو تقتضى ضمّ الحرف الأخير لسبب آخر ، وصحيح أن تردد الحرف الأخير فى الكلمة وتكراره يحسبان أيضا اختيار هذه الكلمة على المستوى المعجمىّ ، ولكن كل هذه الاختيارات ليست إلا من عمل الشاعر نفسه الذى يخفى صنعته بطبيعة الحال ، ولا يبقى أمامنا إلا هذا النسيج المتلاحم صوتيا وصرفيا ونحويا ومعجميا ودلاليا ، ويصبغ السياق الخاص كل هذه الجوانب بصبغة شعرية خاصة يجعلها تتآلف مع الوزن الخاص . لقد أتاح النظام الشعرى للكلمة الأخيرة أن تعامل بطريقة مخصوصة بقصد إقامة البنية الشعرية لكن مع كل هذا تظل المعالجة النحوية الدلالية مطلبًا ضروريا .

إن عبد القاهر الجرجانى مثلا أغفل دور الوزن والقافية إغفالا متعمدا فى صدد حديثه عن النظم ، وهو جانب من جوانب التفاعل الضرورية فى اختيار وجه من وجوه النظم ، فالصورة الصوتية المنطوقة تحكمها فى العمق أبنية أخرى

---

(1) شرح الشافية : ٣١٩/٢ .

صرفية ونحوية ووزنية معينة فى الشعر ، والشاعر لم يخترع الكلمات ، ولم يخترع النظام النحوىّ ، ولم يخترع الوزن الذى اختار عليه قصيدته ولكنه اختار « النظم » الذى هو عبارة عن توخى معانى النحو فى معانى الكلم « وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب فى شىء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة إن لم يُقدِّم فيه ما قدم ، ولم يُؤخِّر ما أخّر وبدىء بالذى ثُنّى به أو ثُنّىَ بالذى ثلّث به لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصفة . وإذا كان كذلك فينبغى أن تنظر إلى الذى يقصد واضعُ الكلام أن يحصل له من الصورة والصفة ، أفى الألفاظ يحصل له ذلك أم فى معانى الألفاظ ؟ وليس فى الإمكان أن يشك عاقل إذا نظر ، أن ليس ذلك فى الألفاظ وإنما الذى يتصور أن يكون مقصودا فى الألفاظ هو « الوزن » وليس هو من كلامنا فى شىء لأنا نحن فيما لا يكون الكلام كلاما إلّا به ، وليس للوزن مدخلٌ فى ذلك »[1] إننا نتقبل دعوى عبد القاهر فيما يتعلق بمفهوم النظم ولكن دعوى أن الوزن ليس له مدخل فى ذلك قد يُناقش فيها ، والوزن فى نص عبد القاهر يشمل الوزن والقافية بالطبع .

فى قول المتنبى [2] :

ما لنا كلنا جَوٍ يا رسولُ	أنا أهوى وقلبك المتبولُ
كلما عادَ مَنْ بعثتُ إليها	غارَ منى وخانَ فيما يقولُ
أفسدتْ بيننا الأماناتِ عينا	ها وخانَتْ قلوبَهنّ العقولُ
تشتكى ما اشتكيتُ من ألم الشو	قِ إليها والشوقُ حيثُ النحولُ
وإذا خامَر الهوى قلبَ صبٍّ	فعليه لكلِّ عينٍ دليلُ
زوِّدينا مِنْ حسن وجهك مادا	م فَحُسْنُ الوجوهِ حالٌ تحولُ
وَصِلينا نَصِلْك فى هذه الدنـ	ـيا فإنّ المُقامَ فيها قليلُ

---

(١) عبد القاهر الجرجانى ، دلائل الإعجاز : ٣٦٤ .
(٢) ديوانه : ٤٢٩ .

كان أمام المتنبى عدد من الأوزان الأخرى يختار منها ما يشاء ، وعندما قال البيت الأول من هذه القصيدة حدد مجرى هذه القصيدة كلها من حيث الوزن ومن حيث القافية ، بل إن كلمة « المتبولُ » قد حددت عندما وصل فى قوله إلى « أنا أهوى وقلبك .. » بناء على الوزن من جانب وعلى اختيار القافية من التصريع فى الشطر الأول وما يتطلبه المعنى من جانب آخر . وفى البيت الثانى عندما نصل فى قراءته إلى « وخان فيما .. » لابد أن يسبق إلى اللسان الفعل « يقول » . وفى البيت الثالث قد نتوجه إلى الشيخ عبد القاهر بهذا السؤال : ما الذى أدّى إلى تقديم المفعول فى الجملتين : « أفسدت بيننا الأماناتِ عيناها » « وخانت قلوبَهن العقولُ » ؟ لقد تحققت المعانى النحوية التى هى مناط النظم عند عبد القاهر باختيار الفعل والفاعل والمفعول به واختيار الكلمات التى شغلت هذه الوظائف ، أو على حد قوله عن شطر لامرىء القيس : « خبِّرنا عنك ، أترى أنه يُتصوَّر أن يجب لألفاظ الكلم التى تراها فى قوله :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ

هذا الترتيب ، من غير أن يتوخى فى معانيها ما تعلم أنَّ امرأ القيس توخاه من كون « نبك » جوابا للأمر ، وكون « مِنْ » معدية له إلى « ذكرى » وكون « ذكرى » مضافة إلى حبيب ، وكون « منزل » معطوفًا على « حبيب » فإن شككت فى استحالته لم تُكلَّمْ »[1] ونحن لا نشك فى استحالة ذلك ، ولكننا نشك كثيرا فى أن الوزن لا دخل له فى ترتيب هذه الألفاظ واستدعاء بعضها .

لاشك أن المتنبى كان يقصد هذه الكلمات فى مواضعها « يقول — العقول — النحولُ — دليل — تحول — قليل » وبقية كلمات القافية فى القصيدة ، وبالإضافة إلى ذلك يقصد إلى جعلها مرفوعة وهذا جانب من النظم ، وهى كلمات تشكل أهمية خاصة ولذلك أبرزها مشبعة أواخرها فى هذا الموضع الذى يجمع بين التوافق الصوتى والاختلاف الدلالى . ولو تأملنا فى تعريف ما عُرِّف

---

(١) دلائل الإعجاز : ٣٦٣ .

من هذه الكلمات وتنكير ما نُكّر منها واختيار بعضها مع وجود بديل آخر مثل : « حال تحول » فى مقابل « حال تزول » « والشوق حيث التحول » فى مقابل « والشوق حيث الذبول » مثلا واقتضاء بعضها حذف ما يكتمل به مثل : « خان فيما يقول » فى مقابل « خان فيما يقوله » وتأخير ما حقه التقديم مثل : « فعليه لكل عين دليل » فى مقابل « فعليه دليل لكل عين » و « خانت قلوبَهن العقولُ » فى مقابل « وخانت العقولُ قلوبَهن » مع مراعاة اختيار ضمير جمع المؤنث بدلا من المفردة فى قلوبهن — أقول : لو تأملنا كل ذلك لعرفنا أنه مقصود لغاية دلالية خاصة ولرأينا فى الوقت نفسه أن الوزن والقافية يستدعيانه .

إن النداء فى الشطر الأوّل المصرع « ما لنا كلنا جو يا رسول » لا يخفى فيه الضغط على كلمة « رسول » التى أُشبع فيها صوتان أحدهما : بأصل الوضع ، والآخر : بسبب التقفية « رسو لو » والشأن فى الرسول الأمانة فى التبليغ لا الخيانة ، ولكن هذا الرسول تجاوز حده ، وشاركه الوجد والشكوى من ألم الشوق ، فكلمة « يا رسول » هنا تحمل من معانى السخرية والغضب والعتب شيئا كثيرًا ومن هنا فإنها قد اختيرت لأن تكون أساس التقفية وتظهر المفارقة فى الشطر الثانى « أنا أهوى وقلبك المتبول » وهاتان جملتان متوازيتان نحويا ولكن كلمة القافية « المتبول » جاءت خاتمة لثانيتهما . وقد ضغط عليها أيضا بسبب كونها قافية لتظهر المفارقة ، والمقابلة المستنكرة ، لأنها محط الغضب والإنكار .

فى البيت الثانى تأتى جملة « وخان فيما يقول » لتبرز هذا الفعل « يقول » إبرازا يتجاوب مع تبل القلب فى القافية السابقة ، ويحذف مفعوله ليكون شاملا لكل قول صادر منه وأنه موسوم بالخيانة . ولقد جاوزت الأمور حدود المعقول ، ولذلك أخرت كلمة « العقول » وهى فاعل فى « وخانت قلوبهن العقولُ » لكى تكون فى موضع العناية والاهتمام وهو القافية ، بهدف التركيز وتكثيف الدلالة الصوتية فيها ولفت الأسماع إليها لأن ما حدث لا يرضى عنه عقل .

ويمكن أن نتتبع قوافي القصيدة كلها على هذا النحو ، وسوف نجد من خلال التحليل الدلالي أن ارتكاز الجملة [1] هو في كلمة القافية سواء أكانت كلمة القافية نهاية لجملة ، أم ليست نهاية لها . وأبيات المتنبي التي سقتها من قليل نجد فيها أن كلمة القافية نهاية لجملة في جميع الأبيات ، وقد شغلت كل منها وظيفة نحوية تقتضي الرفع ؛ ولذلك توزعت بين الخبرية للمبتدأ ، أو الابتداء ، وفي هذه الحالة يكون المبتدأ مؤخرا مثل : « فعليه لكل عين دليلُ » أو محذوف الخبر مثل : « والشوق حيث النحولُ » ، أو الفاعلية ، أو أن تكون كلمة القافية فعلا مضارعا مرفوعًا .

وإذا كانت كلمة القافية في غضون جملة وليست نهاية لها ، فإن هذه الكلمة أيضا تكون ذات أهمية صوتية خاصة تلفت إليها الانتباه بسبب الوقف عليها دون بقية الجملة ثم تستكمل الجملة بعد ذلك في البيت التالي ، ففي قول الأعشى مثلا :

تُعاطِي الضجيعَ إذَا أقبلت ... بُعيْدَ الرقادِ ، وعندَ الوسَنْ
صليفيةً طيِّبًا طعْمهــا ... لها زبدٌ بين كوبٍ ودَنْ
يصبّ لها الساقيان المزا ... جَ منتصفَ الليل من ماء شَنْ [2]

كلمة « صليفيّة » مفعول به ثان للفعل « تعاطى » في البيت السابق ،

---

(١) يعتمد ارتكاز الجملة في الأغلب الأعم – كما يقول الدكتور محمود السعران – على الأهمية النسبية للكلمات في الجملة كما يعتمد على « الإيقاع Rhythm » كذلك (٢٠٩ – علم اللغة مقدمة للقارئ العربي) ويعرف الارتكاز بأنه درجة قوة النفس التي ينطق بها صوت أو مقطع ، وليس كل صوت أو مقطع ينطق [illegible] النبرية ، فدرجة قوة النفس في نطق الأصوات والمقاطع المختلفة تتفاوت تفاوتا بينا . إن الصوت ، أو المقطع الذي ينطق بارتكاز أكبر يتضمن طاقة أعظم نسبيا ، ويتطلب من أعضاء النطق الخاصة جهدًا أعنف في النطق بالإضافة إلى زيادة قوة النفس . وهكذا فالصوت أو المقطع الذي ينطق بارتكاز أكبر من سواه في كلمة من الكلمات « يبرز » « بروزا » موضوعيا من سائر الأصواتَ أو المقاطع التي تجاورها (ص : ٢٠٧) .

(٢) ديوانه : ٢٠٦ ، ٢٠٧ . والصليفية : الخمر المعتقة . والشّن : القربة البالية .

وقد انتهى البيت الأول عند كلمة « وعند الوسَنْ » . وهذه القافية مقيدة ، فليس في كلمة « الوسَنْ » إشباع لحركة بحيث تطول ، ولكن الوقف عليها يلفت إليها الانتباه ، وإذا وصل بيتها بما بعده في القراءة فلا تنطق كلمة « الوسنْ » إلا بإسكان آخرها ، وقد يكون في غنّة النون الساكنة ما يقوم مقام الحركة المفتقدة . ويمكننا أن نلحظ انقطاع الجملة والوقف على كلمة منها في نهاية البيت في أبيات زهير :

وذى خطلٍ في القول يحسب أنّه ... مصيبٌ فما يلمم به فهو قائلُهْ
عَبأْت له حلمى وأكرمت غيره ... وأعرضتُ عنه وهو بادٍ مقاتلُهْ
وأبيضَ فياضٍ يداه غمامةٌ ... على مُعْتفيه ما تُغِبُّ نوافلُهْ
بكرت عليه غدوة فوجدتهُ ... قعودًا لديه بالصريم عواذلُهْ
يفدّينه طورًا وطورًا يلمْنَه ... وأعيا فما يدرين أين مخاتلُهْ (١)

فقد فصل بالوقف على القافية بين المبتدأ وخبره في البيت الأول والثانى ، وفى البيت الثالث والرابع ، كما فصل بالوقف على القافية بين صاحب الحال والحال في البيت الرابع والخامس ، على أن كل كلمات القافية ذات دلالة صوتية خاصة تقتضى دلالة معنوية معينة أرادت القصيدة أن تلفت إليها الانتباه وتستوقف عندها السمع والنظر .

وإذا كانت القافية المطلقة تستلفت الاهتمام بإطالة حركة الروىّ فتجعل الكلمة منبورة من جانب ، وتقف عليها من جانب آخر فيؤدى الوقف دلالة خاصة في تعلق السمع في الإنشاد بكلمة القافية ، فإن الشعر لا يسلك سلوكا واحدًا في القوافى كلها ، بل إنه يغاير في تعامله مع كلمة القافية فبدلا من إطالة الحركة وإشباعها قد يلجأ إلى الانتقاص من كلمة القافية وحذف بعضها ، يقول أبو سعيد السيرافى « اعلم أن الشاعر يحذف ما لا يجوز حذفه في الكلام لتقويم

---

(١) شرح ديوان زهير : ١٣٩ - ١٤١ .

الشعر ، كما يزيد لتقويمه » [1] ولعل المقصود من « تقويم الشعر » معنى أوسع من إقامة الوزن وتسوية القوافي ، لأن بوسع الشاعر أن يلجأ إلى بديل آخر لا يترتب عليه حذف أو زيادة ، وبوسعه أن يغير البيت كله فلا يبقى إلا أنه يقصد إلى ما أتى به قصدًا برغم ما فيه من حذف أو زيادة . إنه يعني ذلك ويقصده ليجذب اهتمام المستمع إلى هذا اللفظ الذي أتى به في القافية وقد غيره عما يألفه السامع بزيادة أو بنقص ليؤكد أن لهذا اللفظ في هذا الموضع غاية وكبير عناية .

« فمن ذلك ما يحذفه من القوافي الموقوفة من تخفيف المشدد كقول امرىء القيس أو غيره :

لا وأبيك ابنة العامريّ لا يدعى القوم أني أفِرّ

وكقول طرفة :

أصحوت اليوم أم شاقتك هر ومن الحب جنون مستعرّ

فأكثر الإنشاد في هذا حذف أحد الحرفين ليتشاكل أواخر الأبيات ويكون على وزن واحد ، لأنك إذا قلت : « لا يدعى القوم أني أفرّ » [2] صار آخر جزء من البيت « فَعِلْ » [3] في وزن العروض لأنه من المتقارب من الضرب الثالث .

---

(1) شرح السيرافي للكتاب : ٢١٥/١ (مخطوط بدار الكتب) .

(2) أي بدون تشديد الراء .

(3) أو « فعو » من « فعولن » وهو الضرب المحذوف الذي حذف منه سبب خفيف من آخر التفعيلة — وفي قصيدة طويلة للأعشى بديوانه : ٢٠٥ — ٢١٢ مطلعها :

لعمرك ما طول هذا الزمن على المرء إلا عناء مُعَنّ

بها أحد عشر بيتا تنطبق عليها هذه الظاهرة هي الأبيات : ٣ ، ١٦ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٣٦ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ٦٣ . وله قصيدة أخرى مطلعها :

خالط القلب هموم وحزَنْ وادكار بعد ما كان اطمأنْ

بها أحد عشر بيتا تنطبق عليها هذه الظاهرة نفسها .

وإذا شدّد الراء صار آخر أجزائه « فَعولْ » من الضرب الثانى من المتقارب (١) ، فهو مضطر إلى حذف أحد الحرفين لاستواء الوزن ومطابقة البيت لسائر أبيات القصيدة . ألا تراه يقول بعد هذا :

تميم بن مرٍّ وأشياعها ... وكِنْدَة حولى جميعا صبُرْ

فهذا من الضرب الثالث لا غير ، ولم يكن بالجائز أن يأتى فى قصيدة واحدة بأبيات من ضربين » (٢) وقد أشار إلى ذلك كثير من العلماء منهم أبو على الفارسى (٣) ، وأبو العلاء المعرى الذى يقول : « وقد كثر اجتراؤهم على تخفيف المشدد فى قوافى الشعر فيقولون مَعَدْ فى معدّ ، وأَضَلْ يريدون أضلّ ، قال أبو دواد :

وشباب حسنٍ أوجُهُهُم ... من إياد من نزار بن معَدْ » (٤)

ويلحظ أبو سعيد السيرافى أن التغيير بالحذف قد يتجاوز تخفيف المشدد إلى حذف حرف بعده أيضا « كقوله فى مُعَلَّى : مُعَلْ ، وفى « عَنّى » : عَنْ ، قال الشاعر وهو الأعشى :

لعمرك ما طولُ هذا الزمَنْ ... على المرء إلا عناءٌ مُعَنْ

أراد : مُعَنّى فحذف الياء وإحدى النونين (٥) ، وقال أيضا فى هذه القصيدة :

---

(١) وهو الضرب المقصور أى : الذى حذف فيه ساكن السبب الخفيف وسكن ما قبله .

(٢) شرح السيرافى : ٢١٦/١ .

(٣) انظر : المسائل العضديات : ٢٥٦ ، ٢٥٧ .

(٤) رسالة الملائكة : ٥٥ . ومثل هذا قول الشاعر :

لها مقلة لو أنها نظرت بها ... إلى عابد قد صام لله وابتهلْ

لأصبح مفتونا مُعَنًّى بحبها ... كأن لم يصم لله ولم يصلْ

(٥) الواقع أن استشهاد السيرافى بهذا البيت لا يصدق على ما يقوله لأن كلمة (معنٌ) اسم منقوص منون تحذف ياؤه عند الوقف عليها فى الشعر وغيره ، فليس فى كلمة (معن) سوى حذف إحدى النونين فحسب ، وملاحظة السيرافى تصدق على بيت لبيد الآتى بعد ، كما تصدق على قافية بيت فى قصيدة الأعشى نفسها هو قوله :

وعهـد الشبـاب وثاراتـه   فإن يك ذلك قد زال عَنْ

يريد : عني . وقال لبيد :

وقبيل من لكيز حاضرٌ   رهط مرجوم ورهط ابن المَعَلْ

أراد المعلىّ ، وأول هذه القصيدة :

إن تقوى ربنا خير نفَلْ   وبإذن الله رَيْثِى وعَجَلْ

وإذا كان ما ذكرناه من الحذف جائزًا فحذفهم ياء المتكلم وتسكين ما قبلها أجوز كما قال لبيد في البيت الذي أنشدته . ريثى وعجل ، أراد : عَجَلى »[1] وقد وضع — من قبلُ — سيبويه مبدأ عاما إذ قال : « وجميع ما لا يحذف

= وكنت امرءا زمنا بالعراق   عفيف المناخ طويل التغَنْ

يقصد التغنى وهو الاستغناء ، وقوله في قصيدة أخرى :

وإذا ما غُضّ من صوتيهما   وأطاع اللحنُ غنانا مُغَنْ

(١) شرح السيرافي للكتاب : ٢١٦/١ ، ومن الملاحظ أن ما أشار إليه السيرافي من حذف ياء المتكلم موجود في القرآن الكريم ، وهو كثير فيه جدا ، مثل قوله تعالى : ﴿ لكم دينكم ولي دين ﴾ [الكافرون : ٦] وقوله تعالى : ﴿ الذى خلقنى فهو يهدين . والذى هو يطعمنى ويسقين . وإذا مرضت فهو يشفين . والذى هو يميتنى ثم يحيين ﴾ [الشعراء : ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١] وهناك غيرها الكثير ، والفواصل كلها موقوف عليها . ويلاحظ أيضا أن ما يزيد على القافية قد يزيد في الفاصلة وقد قال السيرافي : « وقد شبّهوا مقاطع الكلام المسجع ، وإن لم يكن موزونا وزن الشعر بالشعر في زيادة هذه الحروف حتى جاء ذلك في أواخر الآى من القرآن كقوله تعالى : ﴿ فأضلونا السبيلا ﴾ [الأحزاب : ٦٧] و﴿ وتظنون بالله الظنونا ﴾ [الأحزاب : ١٠] و﴿ قواريرًا قوارير ﴾ [الإنسان : ١٥ ، ١٦] وقوارير لا ينصرف وقد أثبت في الأول منهما ألفا لأنها رأس آية » « شرح السيرافي : ٢٠٢/١ » ويرغم هذا يقول السيرافي : « وهذه الزيادة غير جائزة في حشو الكلام ، وإنما ذكرناها لاختصاص الشعر بها دون الكلام ، وهي جيدة مطردة وليس تخرجها جودتها عن ضرورة الشعر ؛ إذ كان جوازها بسبب الشعر » « السابق : ٢٠٢/١ » وإننى أتفق مع السيرافي في أن جواز هذه الأمور إنما كان بسبب الشعر ، وأختلف معه في كونها ضرورة لوجودها في القرآن الكريم ، ويبقى أن تفسر وجودها في القرآن الكريم في الفواصل تفسيرا يناسب سياقها ، فالقرآن بالإضافة إلى حرصه على إيقاع الفواصل يحرص في الوقت نفسه على الاهتمام بهذه الكلمات التي جاءت في الفاصلة ، وهو بهذا السلوك معها يلفت إليها الانتباه .

فى الكلام ، وما يختار فيه ألّا يحذف ، يحذف فى الفواصل والقوافى » (١) .

فسلوك الشعر مع كلمة القافية لا يخلو من إثارة ولفت للانتباه سواء أكان ذلك بالزيادة أم بالنقص ، والغرض من المسلكين واحد وهو الاهتمام بكلمة القافية فى الجملة ، وينبغى مراعاة ما يحدث فى كلمة القافية عند تفسيرها ، على أن التغيير فى كلمة القافية يتجاوز الزيادة والنقص ، وتحدث فيها ظواهر أخرى تناولها النحاة تحت ما سموه ضرورة شعرية ولا أريد أن أتعرض لها هنا .

ومما هو جدير بالملاحظة أن سيبويه سمى وجوه الوقف على القافية « الإنشاد » فى باب عقده تحت عنوان « هذا باب وجوه القوافى فى الإنشاد » وقد ذكره سيبويه بعد الأحكام الخاصة بالوقف فى الكلام ، ويلاحظ أنه لم يسمّ السكتة فى آخر البيت أو « قطع النطق عند آخر الكلمة » وقفا ، ولكنه سماها إنشادًا إيذانا باختلاف الشعر عن النثر ، وقد علق الشنتمرى على ذكر هذا الباب بعد باب الوقف بما يفيد هذا المعنى ، إذ يقول : « إنما ذكر سيبويه هذا الباب عقيب باب الوقف ليرى الفرق بين القوافى وأواخر الكلام ويبين اختلاف العرب فى ذلك عند الترنم وغيره . وقد بين علة ذلك كله » (٢) وقد نقل ابن السراج كلام سيبويه تقريبا وأمثلته ، ولم يسمه إنشادًا وسماه « الوقف على القوافى » (٣) ولم يسمه أبو جعفر النحاس إنشادا ولا وقفا بل قال : « باب ما يحذف ويطلق من القوافى » وقال : « يحذفون من القوافى ما هو من الأصل ويزيدون ما ليس من الحروف فيزيدون فى المضموم واوا وفى المكسور ياء وفى المفتوح ألفًا فى الإطلاق ويحذفون من الأصل فى الوقف » (٤) ، وتناول هذه القضية أبو يعلى التنوخى وسماها

---

(١) سيبويه : ١٨٤/٤ ، ١٨٥ . والفواصل هى رؤوس الآيات . وانظر : الهامش السابق .
(٢) تحصيل عين الذهب : ٢٩٨/٢ (مطبوع بهامش الكتاب طبعة بولاق) .
(٣) الأصول فى النحو : ٣٨٤/٢ .
(٤) شرح أبيات سيبويه : ٢٥٤ .

« النشيد والترنم » (١) ولكنه أوضح أن المقصود بالنشيد وبالغناء وبالحداء المدّ .

وأود أن أؤكد أنني لم يكن غرضي هنا استيعاب جميع وجوه الوقف في الشعر ، ولكني فحسب أريد أن أؤكد أن أمام الشاعر نظامين أحدهما : الوقف في النثر وللشاعر أن يستخدمه إذا توافق نظامه مع ما يختاره من قافية ووزن ، والآخر : نظام الشعر وهو نظام فيه قدر كبير من الحرية والمرونة وليست هذه الحرية أو هذه المرونة بغرض التوسعة فحسب كما أشار سيبويه ولكنها — فيما أرى — تهدف إلى الاهتمام ، عن طريق النبر الدلالي ، بكلمة القافية لأنه يتعلق بها غرض معين في البيت على دارسي الشعر ومفسريه ألا يغفلوا دوره في علاقة كلمة القافية بجملتها في البيت .

وإذن يكون للقافية في شعر البيت وظيفة مزدوجة تغذى طرفين من جدلية اللغة في الشعر إحداهما : الوظيفة الإيقاعية بما توفره من تكرار عنصر صوتي معين يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات ، والأخرى : دلالية بسلك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من جهارة وبروز من جانب آخر وبما تحققه لها من مخالفة في كثير من الأحيان ويكشف عن كل هذا في كل قصيدة على حدة تناول المحاور التي أشرت إليها من قبل ، وهي المحور الصوتي ، والمحور المعجمي ، والمحور التركيبي لأنها جميعا تكون أساسًا ضروريا للمحور الدلالي .

ويمكن القول بأن القافية المطلقة يتحقق فيها عدد من العناصر التي تعمل متآزرة على دفعها إلى بؤرة الاهتمام وهي :

أولا : تكرار عناصر صوتية خاصة في كل قصيدة ، ويطرد هذا التكرار ، ويعمل معجميا على استدعاء كلمات معينة يتحقق فيها هذا الجانب الصوتي ويعمل — بالضرورة — نحويا على وضع هذه الكلمات في وظيفتها النحوية

---

(١) القوافي : ١٢٥ .

التى تتناسب حركتها الإعرابية إذا كانت معربة مع الحركة التى اختيرت للروىّ ، ويؤدى أحيانا إلى التصرف فى التقديم والتأخير حتى يمكن وضع هذه الكلمة مطمئنة شعريا ونحويا فى موضعها .

ثانيا : إطالة الحركة الأخيرة فى الكلمة التى تمثل القافية ، وهذه الإطالة قد تجعل الكلمة منبورة مما يلفت إليها الانتباه ، وهذه الإطالة من جانب آخر مفهومة فى إطار الشعر ولا تؤدّى إلى لبس ، ففى قول امرىء القيس مثلا :

وقوفا بها صحبى علىّ مطيّهم يقولون لا تهلك أسًى وتجمّلِ

لا يلتبس على سامعه أن المخاطب مفرد مذكر مع أن صيغة الفعل المنطوقة (وتجمّلى) تحتمل أن تكون لمخاطبة مفردة مؤنثة ، وكذلك قوله :

تقول وقد مال الغبيط بنا معًا عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزلِ

فصيغة الفعل (فانزلى) باشباع اللام تشترك بين المذكر المفرد فى هذه الحالة والمؤنثة المفردة ، فياء المدّ المتولدة عن إشباع الكسرة هى فى آخر الأمر أشبه بياء المدّ المعبرة عن المخاطبة المفردة . ويمكن أن يلحظ مثل ذلك أيضا مع ألف الإطلاق التى تتوافق صوتيا مع ألف الاثنين فهما معًا يؤديان غرضا شعريا واحدًا لكن تختلفان صرفيا ونحويا وتشترك معهما كذلك نون التوكيد المنقلبة ألفًا فى الوقف فى أداء وظيفة الإطلاق الشعرية مع اختلاف الدلالة الصرفية والنحوية ، وإن كنت أرجح أن ما يعرف بانقلاب نون التوكيد الخفيفة فى الوقف ألفا إنما هو من تأثير الوقف الشعرى واحتياج الشعر إلى الفتحة الطويلة لتوافق القوافى وفى ضوء هذا يمكن إعادة النظر فى هذه الشواهد :

فأقبل على رهطى ورهطك نبتحث مساعينا حتى نرى كيف تَفْعَلَا

وقول النابغة الجعدى :

فمن يك لم يثأر بأعراض قومه فإنى وربِّ الراقصاتِ لأثأرا

وقول أبي حيان الفقعي :

يحسبه الجاهل ما لم يعلما شيخًا على كرسيّه معمّما

وقول الكميت :

فمهما تشأ منه فزارة تعطكم ومهما تشأ منه فزارة تمنَعا

وقول النجاشيّ :

نبتم نبات الخيزراني في الثرى حديثا متى ما يأتك الخير يَنْفعا (1)

وتفسير النحويين ألف الإطلاق على هذا النحو في بعض الشعر كما رأينا هو الذي دفعهم إلى تفسيرها أيضا في لحاقها فعل التعجب الواقع في القافية بأنه قد لحقته نون التوكيد الخفيفة التي تحولت ألفا يقول الأشموني : « وأشذ من هذا توكيد أفعل في التعجب كقوله :

ومستبدلٍ من بعد غَضْبَى صريمةً فأحْرِبه من طول فَقْر وأحْرِيا

وهذا من تشبيه لفظ بلفظ وإن اختلفا معنى » (2) يريد تشبيه لفظ (أفْعِل) في التعجب بلفظ (أفْعِل) في الأمر كما يشير الصبان (3) .

ثالثا : توقّع كلمة القافية اعتمادًا على حتمية ورود جزء منها وهو المشتمل على حروف القافية وحركاتها ، ويدعم هذا التوقع أمور بعضها صوتي وهو تكرار حرف الرويّ وحركته ، وبعضها نحوي ، وعندما نقول : « نحوي » فإن هذا يكون أيضا دلاليا ، لأن المعنى مترتب على استكمال عناصر الجملة ، واستدعاء المعنى بعضه بعضا يساعد على هذا التوقع ، وبعضها عروضي لأنه لابد من استكمال الوزن عند حد معين ، ففي قول شاعر الحماسة :

---

(1) انظر هذه الشواهد في الأشموني : ٣/٢١٤ – ٢٢٠ .

(2) السابق : ٣/٢٢١ .

(3) انظر : حاشية الصبان في السابق نفسه .

لو كنت من مازنٍ لم تستبح إبلي بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا
إذًا لقام بنصرى معشر خُشُنٌ عند الحفيظة إن ذو لوثة لانا
قومٌ إذا الشرّ أبدى ناجذيه لهم طاروا إليه زَرَافاتٍ ووُحْدانا
لا يسألونَ أخاهم حين يندبهم فى النائبات على ما قال بُرْهانا
لكنّ قومى وإن كانوا ذوى عددٍ ليسوا من الشرّ فى شيء وإن هانا
يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرة ومن إساءة أهل السوء إحسانا
كأن ربك لم يخلق لخشيته سواهمُ من جميع الناس إنسانا (١)

فالمقابلة بين « زرافات » وهى الجماعات و « وُحْدانا » تستدعى كلمة « وُحْدان » ، وهذه الكلمة فى الوقت نفسه متوافقة مع القافية صوتيا ونحويا والمقابلة التركيبية بين « يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرة » و « ومن إساءة أهل السوء إحسانا » تستدعى كلمة « إحسانًا » واحتياج الفعل « لا يسألون أخاهم » والفعل « لم يخلق ... » إلى مفعول به ، والاحتياج إلى تكملة البيت وزنيا كذلك ، والتناسب الدلالى أيضا كل هذا يستدعى « برهانا » و « إنسانًا » وهكذا .

رابعا : الوقف على كلمة القافية . والوقف يجعل كلمة القافية آخر كلمة مسموعة فى البيت ، ولذلك تكون أكثر الكلمات علوقا بالذهن وبقاءً فى السمع ، فهى كلمة الصّدى والرنين القابلة للترديد سواء أكانت كلمة القافية آخر جملة أم لا ، فهى آخر بيت — على كل حال — ، والشعر — وأعنى به شعر البيت — مبنى على أن البيت وحدة شعرية ، ولذلك كانت القوافى موقوفا عليها فى أصل البناء الشعرى .

خامسا : سلوك الشعر طريقا مغايرة فى الوقف على كلمة القافية سواء أكان ذلك باختيار الوقف على الحركة وإشباع هذه الحركة كما رأينا ، أم كان ذلك باجتزاء بعض كلمة القافية ، فهى مغايرة على أى نحو ، خاصة إذا لم تكن كلمة

---

(١) شرح ديوان الحماسة : ٢٣/١ — ٣١ .

القافية نهاية جملة . ومهما يكن من أمر فإن الوقف على كلمة القافية مغاير لطرق الوقف فى غير الشعر ، ولذلك كان النحويون دائما فى حديثهم عن أحكام الوقف وقواعده يستثنون الشعر .

وكل وقف لا يكون اختياريا ، ويقصد به معنى إضافى ، يأتى مخالفًا للوقف الاختيارى ، وحديث النحويين يكون عن الوقف الاختيارى « وهو غير الذى يكون استثباتا ، وإنكارًا ، وتذكرًا ، وترنما » (1) فهذه أنواع من الوقف يقصد بها معنى يراد له « فالاستثباتى هو الواقع فى الاستثبات والسؤال المقصود به تعيين مبهم نحو : مَنُو ومَنا ومنِى لمن قال : جاءنى رجلٌ ، ورأيت رجلًا ، ومررت برجلٍ . وأيُّون ، وأيين لمن قال : جاءنى قومٌ ، ورأيت قومًا ، ومررت بقومٍ .

والإنكارى هو الواقع فى السؤال المقصود به إنكار خبر المخبر ، أو إنكار كون الأمر على خلاف ما ذكر ، فإن كانت الكلمة منونة كسرت التنوين وتعينت الياء مدّة ، نحو : أزيدُنيه بضم الدال وكسر النون لمن قال : جاءنى زيدٌ . وأزيدَنيه بفتح الدال وكسر النون لمن قال : رأيت زيدًا . وأزيدِنيه بكسرهما لمن قال مررت بزيدٍ . وإن لم تكن منونة أتيت بالمدة من جنس حركة آخر الكلمة نحو : أعمروه ، وأعمراه وأحذاميه لمن قال : جاءنى عمر (2) ورأيت عمر (2) ومررت بحذامِ .

والتذكرى هو المقصود به تذكر باقى اللفظ فيؤتى فى آخر الكلمة بمدة من جنس حركة آخرها نحو : قالا وتقولو (3) وفى الدارى ، ولو قصد الوقف لا للتذكر لم يؤت بها . والترنمى كالوقف فى قوله :

أقلّى اللوم عاذل والعتابَنْ

---

(1) شرح الأشمونى : 4/203 .

(2) جاءت هذه الكلمة فى حاشية الصبان « جاءنى عمرو » و « رأيت عمرًا » بإثبات الواو فى الأولى والألف فى الثانية . والصواب حذف الواو والألف لأن الكلمة (عمر) لا (عمرو) لأنه يقول قبلها بقليل : « وإن لم تكن منونة .. » و « عمر » هى غير المنونة لمنعها من الصرف .

(3) وضعت أمام الواو ألف فى الأصل والصواب حذفها حتى لا تلتبس بواو الجماعة .

بالتنوين المسمى تنوين الترنم » [1] والترنم أحد أنواع الوقف فى الشعر [2] . فكل وقف غير عادى يؤدى إلى تغيير البنية ، وقد عدوا الوقف على القافية من أنواع الوقف غير الاختيارى ، ولذلك فسلوك الوقف فيها مغاير على ما رأينا بعضا منه من قبل .

أما القافية المقيدة فإنها تحقق من هذه العناصر أربعة فحسب ، لأنها تفقد عنصر إطالة الحركة .

وقد يتحقق بعض هذه العناصر فى غير الشعر كأن يحدث ذلك فى السجع على سبيل المثال ، ومع ذلك يظل لهذه العناصر تفردها ودلالتها الخاصة لأن عنصر « الوزن » يصبغها بسياق شعرى خاص يجعل لها إيقاعًا متميزًا . والفرق بين الشعر والنثر فى وجود هذه العناصر فرق كمى على كل حال بحيث إذا وجدت فى النثر فإنها لا تمثل ملمحًا واضح التردد .

وإذا أردنا أن ندير الحديث على القافية فى شعر التفعيلة « الشعر الحر » ودورها فى بناء الجملة فيه ، فعلينا أن ننظر أولا ما يتحقق لها من العناصر التى تحققت لها فى شعر البيت .

إن الشعر الحرّ تحرر من الالتزام بالقافية وبعبارة أحد النقاد : « إن الشعر الحر قد حرر القافية من الوزن ، كما حرر الوزن من القافية » [3] والمقصود بتحرير القافية من الوزن أنها لم تعد نهاية ضرورية لكمّ متساو منظم من المقاطع الصوتية

---

(١) حاشية الصبان على الأشمونى : ٢٠٣/٤ .

(٢) انظر : سيبويه : ٢٠٦/٤ حيث يقول : « وأما ناس كثير من بنى بنى تميم فإنهم يبدلون مكان المدة النون فيما ينون وما لم ينون لما لم يريدوا الترنم أبدلوا مكان المدة نونا ولفظوا بتمام البناء وما هو منه كما فعل أهل الحجاز ذلك بحروف المد سمعناهم يقولون : يا أبتا علّكَ أو عساكنْ .

وللعجاج : يا صاح ما هاج الدموع الذرّفنْ . وقال العجاج : من طلل كالأتحمىّ أنهجنْ » وإذن التنوين الذى أشار إليه الصبان هو تنوين ترك الترنم .

(٣) موسيقى الشعر العربى : ١٠٦ .

كما كان في البيت القديم ، والمقصود بتحرير الوزن من القافية أن الأبيات في الشعر الحر لم تعد ملزمة بالتساوى الكمّى بحيث يمكن أن يطول بيت عن آخر أو يقصر عنه » وإذا كان تحرير الوزن من القافية يعنى طرح القافية طرحًا تاما في بعض المقاطع فإن تحرير القافية من الوزن يعنى عدم الالتزام بموضع معلوم ترد فيه . وقد أتاح ذلك الفصل للشاعر فرصة صياغة القصيدة في أشكال أكثر شمولا من البيت ، إذ إن البيت فقد اكتماله القديم وتفتت إلى وحدات متفاوتة الطول ، أشبه بالجمل الموسيقية التي يجب أن تلتئم في وحدات أكبر »[1] فقد فقدت القصيدة الحرة تكرار العناصر الصوتية التي تطرد في القصيدة كلها ، وفقدت بالتالى توقع كلمة القافية لأن هذه مترتبة على السابقة ، أما إطالة الحركة الأخيرة في كلمة القافية — إذا وجدت — فإننا نلحظ أن معظم القوافي في الشعر الحر تلجأ إلى القافية المقيدة المردفة فهى تستبدل بطول المقطع الأخير (ص ح ح) المقطع (ص ح ح ص) وهذه سمة غالبة لا لازمة ، وأما الوقف عليها فهذا باقٍ مثل الشعر القديم ، أما مغايرة الوقف في الشعر الحر للنثر ، فإن الملاحظ أيضا أن الوقف في الشعر الحر قد اقترب كثيرًا من الوقف النثرى ، ولم تعد القصيدة الحرة تلجأ إلى مثل ما كانت تلجأ إليه القصيدة القديمة . فهناك أربعة عناصر — إذن — اختلفت بدرجات متفاوتة بين القافية في الشعر القديم والقافية في الشعر الحر ، ولم يبق مشتركا بينهما إلّا الوقف على القافية .

وإذا كانت غنائية الشعر القديم « شعر البيت » قد أسهم فيها إطلاق القوافي فإن الشعر الحر يحاول التخلص من هذه الغنائية عن طريق عدم التماثل في القافية سواء أكان ذلك في البنية المقطعية أم في تكرار حروف معينة في أواخرها .

لقد تخلصت بعض قصائد الشعر الحر من القافية تمامًا ، وكان ذلك مقصودا من الشاعر أو — بعبارة أخرى — صيغت تجربته على هذا النحو ،

---

(١) السابق نفسه .

ففى قصيدة « مائدة الفرح الميت » [1] لمحمد إبراهيم أبو سنة خلوّ تام من القافية ، وجاءت الأبيات متفرقة على هذا النحو :

ينبت ظلى فى مرآة الحائط
ينبت ظلك فى مرآة السقف
نتواجه ، نجلس
نقتسم الصمت وأقداح الشاى البارد
تفصلنا مائدة الفرح الميت
تتحرك فينا أوراق خريف العام الماضى
تتعرى أغصان العزلة
وتهمهم بين جوانحنا الأسئلة البلهاء
من أين ، وكيف ، لماذا
يضحك فى أعيننا الدمع
يتسلل برق أسود
يقلب مائدة الفرح الميت
وتطقطق فوق المائدة عظام الصمت

نجد كل بيت منفصلا عن الآخر ، وخلت الأبيات من أدوات الربط سوى « وتهمهم بين جوانحنا » « وتطقطق فوق المائدة .. » حيث سبق كل منهما بحرف العطف الذى هو لمطلق الجمع وهو الواو ، وخلا كل بيت من القافية المتكررة فليس بين هذه الأبيات قافية واحدة جاوبتها قافية أخرى فى بيت آخر « إن كل ما فى الموقف يوحى بتصرم الصلات وانبتات الروابط وتقطعها ومن ثم جاءت الجمل بدورها تعكس هذا الجو الثقيل ، بعدم ترابطها وانقطاع الصلات اللغوية

---

(١) الأعمال الشعرية : ٢٥٥ .

بينها »[1] ولم تتطابق فيها قافيتان ، واتجه كل بيت فى طريق مخالف كما اتجه كل من المتكلم والمخاطبة إلى طريق مغاير . وهنا نجد أن انعدام القافية له دور فى تشكيل جو القصيدة بحيث جاء تنابز القوافى متجاوبا مع تنابز طرف العلاقة « المتكلم والمخاطبة » .

وثمة نمط آخر من فقدان القافية يتمثل فى قصيدة حامد طاهر « من السجلات العسكرية »[2] التى يرثى فيها الشاعر ابن أخيه الذى استشهد على شاطىء قناة السويس فى حرب الاستنزاف . تكونت القصيدة من خمسة مقاطع ، خلت الأربعة الأولى فيها من القافية ، وصاغها الشاعر صياغة تجعلها قريبة من السجلات العسكرية ، ولذلك حاول الابتعاد عن الخصائص الصوتية للشعر ليوهم بأنها من السجلات ، ولكنه جعل كل مقطع منها متماسكا متلاحما عن طريق الاتصال العروضى المستمر بحيث جاء كل مقطع منها فى بيت واحد ، تقول القصيدة موجهة الخطاب إلى الشهيد :

الريح تعزف فى ضلوعك غنوة الأفق البعيد ،
وأنت منكفىء تعد رصاص مدفعك العنيد ،
وقد تألق فى محاجرك البريقُ ،
وأطرقت أنفاسك المتلاحقات إلى المدى
تشتم رائحة العدوّ
وتستشيط أسًى إذا مرّ المساء بغير زادْ .

° ° °

ويمر قائدك الحبيبُ عليك تسأله
— متى تتحركونَ ؟

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ٦٧ .
(٢) ديوان حامد طاهر : ١٠٦ .

وأنت نار للجوابِ ،
فلا يجيئك منه غير إشارة خرساء تعلن الانتظارَ
« ألا هلا كا لانتظارك »
ثم يخطرك الزميل بأن نوبتك انتهتْ .

* * *

وتعود ترقد تاركا عينيك تسرح فى السماءِ
تشاهد الحدأ التى تعلو وتهبطُ ،
كم يريحك أن تعانق ذكريات صباكْ
حين أهبت يومًا بالرفاق ليرفعوك إلى هنالكْ
حيث قلب العش ، والحدأُ الصغيرةُ
كيف لم تعلم بأنك حينما أطلقتها كانت ستنمو
ثم ها هى فى السماء الآن ترقب مصرعَكْ .

* * *

وتركت أمك منذ شهرٍ
كان عنف الداء قد أودى بنضرتها وأسلمها الفراشَ
تظل تسعل ، لم يعد يشفى الدواءُ ،
وحينما ودعتها أحسست أن دموعه كانت بلون الثلج
قلت لأختك المخطوبة : اهتمى بها !
سألتك أن تبقى قليلًا ،
— لم يعد فى الوقت متسعٌ
ولملمت الحقيبة فى هدوءْ .

هذه أربعة مقاطع من القصيدة ، كل مقطع منها يعد عروضيا بيتا واحدًا ، لأن القافية التى يوقف عندها هى « بغير زادْ » فى البيت الأول و« انتهتْ »

فى الثانى ، و« مصرعَكْ » فى الثالث ، و« فى هدوءٍ » فى الرابع . وقد اتخذت القصيدة قالب القصّ الذى يسترجع مع هذا الشهيد لحظات من التحرق للمعركة ، ولحظات من الطفولة العابثة ، وتقيم مفارقة بين طفولة هذا الشهيد الذى ترك الحدأ الصغيرة تنمو وأفلتها فى الوقت الذى كان يستطيع إمساكها فيه ، وجعلنا ندرك أن أُمّته أيضا تركت العدوّ يستفحل وينمو هو الآخر حتى إنه يرقب مصارعنا جميعا ولم تصده وهو صغير غير قادر على التحليق ، وتسترجع أيضا لحظاتٍ إنسانية من العلاقة الحميمة بالأم المريضة التى أنهكها الداء وأودى بنضرتها ، ولعلّها الأمة المريضة كذلك التى تحتاج إلى الشفاء والنهضة . وكل مقطع من هذه المقاطع ينتهى بجملة توحى بالنهاية « مرّ المساء بغيرِ زاد » والزاد هنا هو حصيلة رصاص المدفع ، والذى يصيد قَدْ يصاد أيضا والجملة الأخيرة من المقطع الثانى هى « ثم يخطرك الزميل بأن نوبتك انتهت » وانتهاء النوبة هنا مؤذن بانتهاء الدور المنوط به فى الحياة نفسها ، والجملة الأخيرة من المقطع الثالث تقترب أكثر من النهاية « ثم ها هى فى السماء الآن ترقب مصرعك » فالمصرع مترقَّب بين لحظة وأخرى و« لم يعد فى الوقت متسع وللمت الحقيبة فى هدوء » – وهى الجملة الأخيرة من المقطع الرابع – استعدادا للرحيل المتوقّع .

يأتى بعد ذلك المقطع الخامس وهو الأخير ، ونلاحظ أن الريح التى كانت تعزف فى أول القصيدة ، تعصف ، والأفق الذى كان مضمخا بعبير أغنية أخذ يزأر :

الريح تعصف هذه المرّه
والأفق يزأر هذه المره

استعدادا للوثبة الأخيرة القاضية ، وهنا تلجأ القصيدة إلى التقفية التى تخلت عنها طوال المقاطع السابقة ، وتقطر الكلمات تقطيرًا ، ونحس بأن توافق القوافى يوحى بجو النذُب والتفجع :

ورصاص مدفعك الصبور يضيء وجه الليل يفتح فيه ثغره

وانساب جرحك قطرة فى إثر قطره
ورقدت ليلك شاهد ، والأرض حولك مكفهرّه
لكنّ كف الصبح رشت فوق صدرك ألف زهرةْ

فالقصيدة التى تخلت عن القافية فى مقاطعها الأربعة الأولى عادت إلى التقفية والتزمتها فى مقطعها الأخير ، وأدى فقدان القافية دور القصّ والتسجيل فطالت الجمل بما يتناسب عنوانها « من السجلات العسكرية » وطالت أيضا التفعيلات فى البيت الواحد ، كما أدت التقفية دور النّدب والتفجع على الميت ورثاء هذا الشهيد ؛ ولذلك أضافت القافية إلى حرف رويّها الهاء الساكنة التى توحى بانقطاع النفس من الحسرة .

وإذا كانت بعض قصائد الشعر الحر تسلك سبيل عدم التقفية لغاية تبغياها ويمكن أن تتلمس من خلال تحليلها ، بحيث لا يكون عدم التقفية ذا دلالة واحدة فى كل قصيدة تختار ذلك ، فإن الكثير الغالب من قصائد الشعر الحر تختار التقفية ، ولكنها تسلك سبيلا مغايرة — بالطبع — لنظام التقفية فى القصيدة التى من شعر البيت .

إن قصيدة شعر البيت عندما نوعت فى القافية كان ذلك بنظام مخصوص ، إذ كانت تلجأ إلى جعل كل بيتين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة أحيانا ، وأحيانا أكثر من ذلك ، ذات قافية موحدة ، فصارت أشبه بعدد من المقطعات المتساوية الأبيات فى قصيدة واحدة . أما تنوع القافية فى قصيدة الشعر الحر فإنه لا يتبع نظامًا مخصوصا يمكن توقعه ، ففى قصيدة بعنوان : « نهاية » لأحمد عبد المعطى حجازى [1] نجد أربعة أنواع من التقفية ، وكلُّ قافيةٍ منها أخذت ضربا مختلفا من أضرب البحر الذى تنتمى إليه القصيدة وهو الرّمل ، يقول :

---

(١) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ٣٢١ .

١ – ما الذى أبقت لنا الأيام حتى نتجلّدْ
٢ – وكلانا يخبر الآخر أن الحبّ ماتْ
٣ – أى ساعات سرورٍ ،
نستعيد الآن ذكراها فنصمدْ
٤ – لرياح اليأس والذل التى هبت علينا
٥ – فى هدوء الكلماتْ !

احتوى هذا المقطع على ثلاثة أنواع من القافية التى استعملت فى القصيدة تكرر منها نوعان « حتى نتجلدْ » و « فنصمد » و « أن الحبّ مات » و « فى هدوء الكلمات » وكلا النوعين قافية مقيدة غير أن الأولى « نتجلد » مقيدة غير مردفة ، والأخرى مقيدة مردفة « ماتْ » . وليس هناك أى ضمان بأن تتكرر إحداهما ، والشاعر عندما يكرر قافية من قوافى القصيدة الحرة يلتزم ما لا يلزمه ، ويحاول أن يجتذب إليه أذن مستمعه ومتلقيه . وفى المقطع الثانى من القصيدة يفتتحه بقافية جديدة غير القوافى الثلاث التى سبقت فى المقطع الأول ثمّ يرتد إلى قافية المطلع ويكرر بعض قوافى المقطع الأول .

٦ – فجأة صرنا غريبين وحيدين نثير الشفقةْ
٧ – تلتقى أعيننا حينًا وتشردْ
٨ – ثم ترتد بلا ذكرى كأنّا ما التقينا
٩ – وكأنا ما عرفنا ألم العودة فى الليل ،
ببعض الذكرياتْ
١٠ – فجأة صرنا عجوزين دخلنا فى طريق ضيّقةْ
١١ – وتجاورنا بلا قصد وسرنا
١٢ – خطواتٍ بعدها يصبح كلٌّ وحدَه فى الطرقاتْ
١٣ – فجأة صرنا عدوين تعيسين ظهرْنا
١٤ – كعبيد الزمن الغابر صلينا وجئنا

١٥ – لنلاق حتفنا فى الحلَقَهْ

بدأ هذا المقطع بقافية جديدة « الشفقهْ » ، وانتهى بقافية مشابهة « الحلقة » فحصرت قافية القاف بحلقتها الضيقة هذا المقطع فى دائرة مغلقة تؤدى إلى الاختناق والإحساس به ، فيأتى المقطع الأخير قصيرًا جدًّا فيه قافية من قوافى المقطع الثانى وقافية من قوافى المقطع الأول ليربط بينهما :

١٦ – من ترانا يبدأ القول وينهى الجلسة المختنقهْ
١٧ – من ترى يعلن أن الوقت فاتْ !

ومن الملاحظ أن القصيدة الحرة تقع فيما يعد عيبًا فى القصيدة التى من شعر البيت ، وهو التضمين ، ولا يعد هنا عيبًا بسبب أن القافية غير ملتزمة وإنما الإتيان بها إحساس من الشاعر بأدائها لوظيفة مغايرة لوظيفتها فى شعر البيت ، فالقافية هنا تقطع الجملة نحويا لحساب التقطيع العروضى فجملة « فنصمد لرياح اليأس والذل التى هبت علينا فى هدوء الكلمات » وهى جملة واحدة توزعت على ثلاثة أبيات ، فجاء الفعل « فنصمد » قافية لبيت ، وفصل عنه الجار والمجرور اللذان يتعلقان به « لرياح اليأس » كما فصل الجار والمجرور « فى هدوء الكلمات » عن متعلقه وكون بيتًا وحده . وكذلك قطعت جملة « وسرنا خطوات » بحيث صار الفعل « سرنا » قافية لبيت ، وجاء نائب مفعوله المطلق فى أول البيت التالى له ، وكان من الممكن أن تكون كلمة « خطوات » قافية ، فتتجاور بذلك قافيتان متماثلتان على هذا النحو :

وتجاورنا بلا قصد وسرنا خطواتْ
بعدها يصبح كلٌّ وحده فى الطرقاتْ

ولو فعل الشاعر هذا لصار هذان البيتان متماثلين فى عدد التفعيلات « مجزوء الرمل » وفى القافية ، ولكن الشاعر كسر هذا التماثل فى عدد التفعيلات وفى تجاور القوافى ، ولم تتجاور قافيتان متماثلتان فى هذه القصيد على قصرها فى المقطع الواحد إلا مرة واحدة ، وقد فرت القصيدة من إغراء التماثل والتجاور

عن طريق الثغرة التى فتحتها فى جدار الجملة فجاءت الجملة مشعثة :

وتجاورنا بلا قصد وسرنا

خطواتٍ ، بعدها يصبح كل وحده فى الطرقاتْ

إن الوقف على « وسرنا » قد يوهم بأن السير استمر طويلًا ويظل هذا الوهم ماثلا فى الذهن مدة السكتة التى تكون بين بيت وآخر ، فتأتى كلمة « خطواتٍ » بعد هذه السكتة الموهمة بالاستمرار لتفجأ القارئ بأن السير لم يكن إلا خطوات بعدها يصبح كلٌّ وحده ، ومن جانب آخر لتتجاوب « سرنا » صوتيا ومعنويا مع « ظهرْنا » التى فُصل عنها الجار والمجرور الواقع حالا من فاعلها « ظهرنا كعبيد الزمن الغابر » فجاء الجار والمجرور فى أول البيت التالى .

وإذا كانت القصيدة الحرة تفر من تماثل عدد التفعيلات وتجاور القوافى فى مواضع فإنها تسعى إلى تماثل عدد التفعيلات وتجاور القوافى أيضا فى مواضع أخرى ، ويحدث ذلك فى القصيدة الواحدة ، كما فى هذه القصيدة :

فجأة صرنا عدوّين تعيسين ظهرنا

كعبيد الزمن الغابر ، صلينا وجثنا

فهذان البيتان تماثلا فى عدد التفعيلات ، وتجاورا فى القوافى . وإذا كان البيتان السالفان قد فرا من التماثل والتجاور على حساب الجملة ، فإن هذين البيتين قد تماثلا وتجاورا على حساب الجملة أيضا ، إذ فصل الفعل « وجثنا » عما يتعلق به ، وهو « لنلاقى حتفنا فى الحلقة » من أجل أن تصبح بيتا مستقلا ، وكان من الممكن عروضيا أن تصبح جزءا من البيت السابق لو قال : « كعبيد الزمن الغابر ، صلينا وجثنا لنلاقى حتفنا فى الحلقة » ولكن كونها بيتا مستقلا يجعلها خاتمة فاجعة غير متوقعة . ويفسح تجاور القوافى فى هذا الموضع من القصيدة المجال لعدد من التوجيهات النحوية تؤدى إلى ثراء النص وخصوصية دلالته ، فإن الأبيات الثلاثة الأخيرة للمقطع الثانى وهى :

فجأة صرنا عدوين تعيسين ظهرنا

كعبيد الزمن الغابر ، صلينا وجئنا
لنلاق حتفنا فى الحلقة

يمكن أن تتوزع بحسب اعتبار الجملة النحوية على الوجه الآتى :

« فجأة صرنا عدوين تعيسين » باعتبار تعيسين نعتا لعدوين .

« ظهرنا كعبيد الزمن الغابر » باعتبار الجار والمجرور حالا من فاعل ظهرنا .

« صلينا ، وجئنا لنلاق حتفنا فى الحلقه » .

كما يمكن أن تتوزع نحويا على الوجه الآتى :

« فجأة صرنا عدوين »

« تعيسين ظهرنا » والحال هنا متقدمة على عاملها

« كعبيد الزمن الغابر صلينا » باعتبار الجار والمجررو حالا متقدمة

« وجئنا لنلاق حتفنا فى الحلقة » .

ولكن الشاعر أراد أن يكون الجار والمجرور « كعبيد الزمن الغابر » حالًا من « ظهرنا » ويدل على ذلك أنه وضع فاصلة بعد الجار والمجرور المذكور مما يوحى بأن هذا الجار والمجرور لا يرتبط بالفعل « صلينا » وبعض أصحاب الشعر الحر يحرصون على وضع علامات الترقيم بدقة لأنهم يحرصون على دلالات نحوية معينة .

خاصية التوقع وما تستتبعه من مفردات معينة غير موجودة — إذن — فى قصيدة شعر التفعيلة ، ففى القصيدة السالفة « نهاية » لأحمد عبد المعطى حجازى استخدم الشاعر — كما رأينا — أربعة أنواع من القوافى تتابعت على النحو الآتى [1] : « ١ — ٢ — ١ — ٣ — ٢ — ٤ — ١ — ٣ — ٢ — ٤ — ٣ — ٢ —

(١) كل رقم يشير إلى نوع من القوافى ، وتكرار هذا الرقم نفسه يشير إلى تكرار القافية نفسها . فالرقم ١ مثلا يشير إلى قافية الدال « تنجلد » فى البيت الأول وتكراره بعد الرقم ٢ يشير إلى تكرارها فى « فنصمدْ » فى البيت الثالث وهكذا .

٣ - ٣ - ٤ - ٤ - ٢ » وفى قصيدة قصيرة أيضا للشاعر بدر شاكر السياب بعنوان : « ليلة وداع »[١] نجده استخدم إحدى عشرة قافية فى ثلاثة وثلاثين بيتا ، يقول :

١ - أوصدى الباب فدنيا لست فيها (١)
٢ - ليس تستأهل من عينىّ نظْره (٢)
٣ - سوف تمضين وأبقى .. أى حسره ؟ (٢)
٤ - أتمنّى لك ألا تعرفيها (١)
٥ - آهِ لو تدرين ما معنى ثوانٍ فى سرير من دمِ (٣)
٦ - ميّت الساقين محموم الجبينْ (٤)
٧ - تأكل الظلماءَ عيناى ويحسوها فمى (٣)
٨ - تائها فى واحة خلف جدارٍ من سنين (٤)
٩ - وأنينْ . (٤)
١٠ - مستطارَ اللبّ بين الأنجمِ (٣)

* * *

١١ - فى غدٍ تمضين صفراء اليدِ (٥)
١٢ - لا هوًى أو مغنمٌ ، نحوَ العراقِ (٦)
١٣ - وتحسين بأسلاك الفراقِ (٦)
١٤ - شائكاتٍ حول سهلٍ أجردِ (٥)
١٥ - مدّها ذاك المدى ، ذاك الخليجْ (٧)
١٦ - والصحارى والروابى والحدودْ (٨)
١٧ - أىّ ريش من دموعٍ أو نشيج (٧)
١٨ - سوف يعطينا جناحين نردّ (٨)

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب : ٦٤٩ من المجلد الأول .

١٩ – بهما أفق الدجى أو قبة الصبح البهيج (٧)
٢٠ – للتلاق (٦)
٢١ – كل ما يربط فيما بيننا محض حنينٍ واشتياقِ (٦)
٢٢ – ربما خالطه بعض النّفاقِ ! (٦)
٢٣ – آه ، لو كنتِ – كما كنتُ – صريحةً (٩)
٢٤ – لنفضنا من قرار القلب ما يحشو جروحه (٩)
٢٥ – ربما أبصرت بعض الحقد بعض السأم (٣)
٢٦ – خصلة من شعر أخرى أو بقايا نَغَم (٣)
٢٧ – زرعتها في حياتي شاعره (١٠)
٢٨ – لست أهواها كما أهواك يا أغلى دم ساق دمي (٣)
٢٩ – إنها ذكرى ، ولكنك غيْرى ثائره ؟ (١٠)
٣٠ – من حياةٍ عشتها قبل لقانا (١١)
٣١ – وهوًى قبل هوانا (١١)
٣٢ – أوصدى الباب غدًا تطويك عنّى طائره (١٠)
٣٣ – غير حبّ سوف يبقى في دمانا (١١)

فقد توزعت القوافي على الأبيات على هذا النحو : « ١ – ٢ – ٢ – ١ – ٣ – ٤ – ٣ – ٤ – ٤ – ٣ – ٥ – ٦ – ٦ – ٥ – ٧ – ٨ – ٧ – ٨ – ٧ – ٦ – ٦ – ٦ – ٩ – ٩ – ٣ – ٣ – ١٠ – ٣ – ١٠ – ١١ – ١١ – ١٠ – ١١ » ولعلنا نلاحظ خلخلة القوافي واعتمادها على المراوحة وعدم اطراد التجاور ، وتلاشى بعض الأنماط لتحل محلها أنماط أخرى ، وعدم الرجوع للأنماط الأولى ، كما أن النمط الذى يحظى بنسبة أكبر من التردد لا يزيد فى هذه القصيدة على ستّ مرات ، ولا يقل نمط منها عن مرتين . ومع كل هذا التنوع الذى يخلف التوقع نجد أن نظام القوافي مثل النظام القديم تماما فى طريقة الوقف « دم – الأنجم – السأم – اليد » بل إنّ بعضها – شأن القافية – القديمة – يصرف الممنوع من الصرف ليتلاءم مع مثيله برغم عدم التجاور « شائكاتٍ حول سهلٍ أجردِ » .

وقد قامت القوافي في هذه القصيدة بدور بارز في تشعيث الجملة وتقطيعها نحويًا وتوزيعها على الأبيات كما في الأبيات من ٥ إلى ١٠ حيث توزعت جملة واحدة على ستة أبيات ، وفي الأبيات من ١١ إلى ١٦ ، وفي الأبيات من ١٧ إلى ٢٠ ، وفي البيتين ٢٣ و ٢٤ ، وفي الأبيات من ٢٥ إلى ٢٨ ، وفي الأبيات من ٢٩ إلى ٣١ ، وفي البيتين ٣٢ و ٣٣ .

وإذن التحرر من الالتزام بالقافية لم يؤدّ إلى عدم تشعيث الجملة بل يمكننا القول بأنه زاد من هذا التشعيث ، وكأن القصيدة الحرة تريد أن توقفنا على كلمات كثيرة في الجملة اتخذتها قوافي وأعطتها اهتماما بالوقف عليها على نحو مغاير للوقف المعهود وأشبعت حركتها الأخيرة أحيانا لأداء هذه المهمة الدلالية .

وهناك نمط آخر من القافية في الشعر الحر ، نجد القافية ملتزمة في آخر كل بيت ، ولكن البيت يطول جدًّا بحيث يكون مقطعا من القصيدة ، وقد يكون جملة واحدة في الوقت نفسه ، ويصبح دور القافية في مثل هذه القصائد هو الإشارة إلى نهاية المقطع ، وتشابه النهايات . وتمثل القصيدة في هذه الحالة عددا من الدورات التي تبدأ وتنتهي بالنهاية نفسها ، ومن هذا النوع قصيدة « صلاة » لأمل دنقل وقد سبق تحليلها (١) ، وقصيدة لصلاح عبد الصبور بعنوان : « توافقات » (٢) يقول في مقطعها الأول :

يعتريني المزاج الرمادي حين تصير السماء رمادية ، حين تذبل
شمس الأصيل ، وتهوى على خنجر الشجر النقط الشفقية تنزف
منها تموت بلا ضجة ، ويواري أضالعها العاريات التراب الرميمْ .

وقصيدة أخرى للشاعر محمود درويش من ديوانه : « أعراس » بعنوان : « وتحمل عبء الفراشة » (٣) يقول فيها :

---

(١) يُرجى مراجعة صفحة : ٦٢ وما بعدها في الفصل الأول من هذا الكتاب .
(٢) ديوان شجر الليل : ٦٥ .
(٣) ديوان أعراس : ١٠١ .

ستقول لا وتمزق الألفاظ والنهر البطيء ستعلن
الزمن الرديء وتختفي في الظلّ . لا – للمسرح اللغويّ .
لا – لحدود هذا الحلم – لا للمستحيلْ .
تأتي إلى مدن وتذهب سوف تعطي الظل أسماء القرى
وتحذر الفقراء من لغة الصدى والأنبياء وسوف تذهب
سوف تذهب ، والقصيدة خلف هذا البحر والماضي
ستسرح هاجسًا فيجيء حراس ا. راغ العاجزون الساقطون
من البلاغة والطبولْ .

والقصيدة أربعة عشر مقطعا على هذا النحو كل منها ينتهي بقافية لامية مقيدة مردفة .

والقافية في هذا النوع من القصائد – كما لاحظت – تكون نهاية الجملة أيضا في الوقت الذي هي فيه نهاية لمقطع شعري من القصيدة يكون بيتا طويلًا ، ولا تعمل القافية هنا على تجزيء الجملة وتشعيثها وتوزيع بعض وظائفها على عدد من الأبيات ، ولذلك تأخذ القصيدة طابع النثر الموزون إن صح التعبير .

وقد كان هذا النمط من الشعر ممهدًا لنمط آخر منه تمضي فيه القصيدة مسترسلة من أولها إلى آخرها دون وقفة واحدة في أثنائها ودون قافية واحدة ، ومع ذلك يوزع الشعراء القصيدة على أسطر معتمدين على علامات الترقيم ، وتتصل الجمل وتنفصل ، وتسقط الروابط اللغوية بينها في أحيان كثيرة ، ويترك التوقف في مواضع منها إما لحرّية القارىء حيث يكون وقفه في هذه الحالة وقفا اضطراريا ، وإما استجابة لنهاية السطر الذي لا يمثل نهاية لبيت شعري ، لأن القصيدة – في هذه الحالة – تصبح كلها بيتا واحدًا ، ومن هذا الضرب من الشعر قصيدة بعنوان : « اشتباك بالمدينة » [1] للشاعر الشاب فولاذ عبد الله الأنور ، يقول فيها :

---

(1) في ديوانه شارات المجد المنطفئة : ٢٧ (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ م) .

هذا صباح ليس ملكك يا فتى ،
نشوى — بدون بداية أخرى — ،
تطلّ عليك فى الزمن السفيه ،
وأنت وجهك للجنوب ،
رسالة أخرى إلى أبويك لم ترسَلْ ،
يَحُطُّ على حذائك زورقان من الشمال ،
على جبينك طائران من النوارس ،
ها هو المتوسط النائى ،
يمدّ يديه للوجه الجنوبى المقامر ،
هل ستهدأ ثم تركن للهوى البحرىّ ؟

إلخ .. وتستمر القصيدة على هذا التواصل حتى آخرها . ولا يمكن النظر إلى آخر كل سطر على أنه قافية ، لأن معنى هذا أن بيتا جديدًا يبدأ بعدها . ولو أخذنا بهذه النظرة لاختلت القصيدة عروضيا اختلالا كبيرا .

إن هذا الضرب من الشعر الحر الذى تخلصت فيه القصيدة من القافية تماما مختلف عن الضرب الأوّل من زاوية أن الضرب الأوّل الذى سقنا له مثالا من شعر محمد إبراهيم أبو سنة فى قصيدته : « مائدة الفرح الميت » تعتمد فيه القصيدة على البيت فهى مكونة من عدد من الأبيات ، وإذن فيها قوافٍ غير موحدة لأنّ كل بيت بقافية ، وأما هذا الضرب الأخير فإن القصيدة كلها تعد عروضيا بيتا واحدًا مهما طالت ، وقصيدة : « اشتباك بالمدينة » برغم طولها (احتلت ست صفحات من ٢٧ إلى ٣٣) بيت واحد لا ينتهى إلا بآخر كلمة فى القصيدة .

لقد رصدت أربعة أنواع من قصائد الشعر الحر ، تعامل كل منها مع القافية بطريقة مختلفة عن الآخر ، فهناك نوع تخلصت قصائده من القافية تماما ، وهناك نوع اختارت فيه القصيدة عدم التقفية فى جزء كبير منها وقفّت جزءًا منها

تقفية مكثفة ، وثمة نوع ثالث اختارت قصائده أن تكون الأبيات طويلة جدًا وأن يختم كل بيت منها بقافية متفقة مع بقية الأبيات ، وأخيرا هناك نوع رابع صارت القصيدة فيه كأنها بيت واحد مهما طالت القصيدة ولا مجال للقافية فيه مطلقا .

وهذا التنوع في قصائد الشعر الحر تنوع في القصائد نفسها لا في الشعراء ، بمعنى أن الشاعر الواحد قد يكون في شعره أكثر من نوع من الأنواع السالفة ، ولا يوجد شاعر بعينه يلتزم طريقة واحدة بعينها ، وهذا التنوع يدعونا إلى إعادة النظر في وظيفة القافية في الشعر الحر حيث « لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية التي نعرفها في الشعر المتساوي الأسطر » (١) كما يقول الدكتور شكري عياد ، وفي الشعر الذي يخلو من القافية تماما « لا نحس أن الإيقاع محتاج إليها » كما يقول .

والذي أود أن أشير إليه من خلال هذه الأنواع الأربعة من شعر التفعيلة ، أن القافية في القصائد التي تلجأ إليها تقوم بدور مشابه لدورها في قصائد البيت ، برغم عدم اطراد القافية في قصائد التفعيلة ولجوء القصيدة إلى تنوعها وتنوع الأضرب المعتمدة عليها ، وأعني بتشابه الدور أن القافية ليس من اللازم أن تكون نهاية جملة بمعنى أن الجملة الواحدة قد تحتوي على أكثر من قافية . في قصيدة : « موت فلاح » (٢) لصلاح عبد الصبور وهي ليست من القصائد الطوال ، لأنها ستة وعشرون بيتًا (٣) فقط ، نجد ثلاث عشرة قافية ، أقصى تكرار فيها يبلغ ثلاث مرات فقط ، وقد توزعت على النحو التالي : « ١ - ٢ - ٣ - ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٧ - ٨ - ٩ - ٤ - ١٠ - ٦ - ١٠ - ١٠ - ١١ - ١١ - ١٢ - ١١ - ١٣ - ١٣ - ١٢ - ١٣ » .

---

(١) موسيقى الشعر العربي : ١٠٤ .

(٢) ديوان أقول لكم : ١٣ .

(٣) مصطلح البيت في الشعر الحر مصطلح قلق ، لأن البيت في الشعر القديم وحدة متساوية في القصيدة كلها ، ولكنه في الشعر الحر ليس وحدة متساوية ، وسوف نعود لهذه المسألة في الفصل الثالث .

وقد فَصَلت القوافى جمل القصيدة برغم حرصها على الترابط النحوىّ من حيث استخدام أدوات العطف ، والضمائر العائدة ، يقول :

لم يك يومًا مثلنا يستعجل الموتا
لأنه كل صباحٍ كان يصنع الحياة فى الترابْ
ولم يكن كدأبنا يَلْغَطُ بالفلسفة الميتَةْ
لأنه لا يجد الوقْتا
فلم يمِلْ للشمس رأسه الثقيل بالعذابْ
والصخرة السمراء ظلّتْ بين منكبيه ثابتَةْ (١)
كانت له عمامة عريضه تعلوهْ
وقامة مديدة كأنّها وثَنْ
ولحيةٌ الملح (٢) والفلفل لوناها
ووجهه مثل أديم الأرض مجدورُ
لكنه والموت مقدورُ
قضى ظهيرة النهار ، والترابُ فى يدهْ
والماء يجرى بين أقدامِهْ
وعندما جاء ملاك الموت يدعوهُ
لوّن بالدهشة عينًا وفمًا
واستغفر الله
ثم ارتمى
والفأس والذرة فى جانبه تكوّما

(١) عددت (ثابتة) مع القافية ذات النمط ٣ (الميته) برغم أن (ثابته) مؤسسة و(الميتة) غير مؤسسة لأن كلتيهما لا تحظى بتردد فى القصيدة ، واتفاقهما فى التاء المفتوحة والهاء الساكنة بعدها يجعلهما قريبتين ولذلك كرر الشاعر الأنماط « ١ - ٢ - ٣ » بالترتيب نفسه .

(٢) لابد من نطق كلمة (الملح) بقطع الهمزة من أجل الوزن .

وجاء أهله وأسبلوا جفونَهْ
وكفنوا جثمانه وقبلوا جَبينَهْ
وغيبوه فى التراب ، فى منخفض الرمال
وحدقوا إلى الحقول فى سكينَهْ
وأرسلوا تنهيدة قصيرة قصيرة
ثم مضوا لرحلة يخوضها بقريتى الصغيرة
من أول الدهر الرجالْ
من أول الزمانِ حتى الموت فى الظهيرَهْ

ونلاحظ أن الوقف على القوافى هنا لا يختلف عن الوقف فى القصائد القديمة (لاحظ الوقف على « الموتا » و « الوقتا » و « تعلوهُ » و « يدعوهُ » و « مجدورُ » و « مقدورُ » و « اللهْ ») ونلاحظ حرصا على التقفية يؤدى أحيانا إلى ارتكاب ما يخالف قواعد اللغة ، ويظهر ذلك فى عدم إلحاق الفعل « تكوّما » علامة تأنيث مع أن فاعله ضمير يعود على مؤنث ، ويظهر الحرص على التقفية أوضح ما يكون فى فصل أجزاء الجملة من أجلها بحيث توزعت الجملة الواحدة على أكثر من بيت كما فى قوله :

لكنّه والموت مقدورُ
قضى ظهيرة النهار والترابُ فى يده

حيث فصل بين ركنى الجملة الإسناديّين (اسم لكنّ وخبرها) من أجل أن تتجاوب « مقدورُ » مع « مجدورُ » فى البيت السابق ، وكان بوسعه أن يجعل هذين البيتين بيتًا واحدًا « لكنه والموتُ مقدورٌ قضى ظهيرة النهار والترابُ فى يده » ، وكذلك فى قوله :

وعندما جاء ملاك الموت يدعوهُ
لوّن بالدهشة عينًا وفما
واستغفر اللهْ

ثم ارتمى

والفأس والدرة فى جانبه تكوّما

فهذه جملة واحدة شعثت أجزاؤها من أجل القافية فالفعل « يدْعوهُ » يتجاوب صوتيا مع « تعلوهُ » ، ولفظ الجلالة « الله » يتجاوب مع « لوناها » وكذلك « فما » و « ارتمى » و « تكوّما » قافية مكررة فى داخل الجملة الواحدة . وقد فصل الفعل من فاعله أيضا فى قوله :

ثم مضى لرحلة يخوضها فى قريتى الصغيرهْ

من أول الدهر الرجالْ

حتى تتجاوب « الصغيرة » مع « قصيرة » فى البيت السابق ، وتتجاوب « الرجال » مع « الرمال » فى :

وغيبوه فى التراب فى منخفض الرمالْ

لا أريد أن أقول بهذا إن القصيدة لا تهدف إلى شيء من هذا التوزيع الجملى إلا إلى التهيئة للقافية فحسب ، فهذا تبسيط مخلّ للشعر ، ولكن النصّ الشعرىّ بالطريقة التى يرد بها يصبح مقصودًا ، ويصبح ذا دلالة خاصة ، وعلينا أن نفسره من خلال هذا الشكل الذى اختاره وارتضاه ، لأن إعادة ترتيبه على ما تقتضيه قواعد صياغة الجمل أو على ما يوجبه النظام المنطقى يعد خروجًا بالنصّ عن أن يكون شعرًا ، فإنّ للشعر انتقاءه الخاص ، ونظام ترابطه الخاص ، ومن هنا فإن القافية تساعد على التشابه الصوتى الذى لا يوجد فى النثر ، أو — بعبارة أخرى — الذى لا يعد من بنية النثر . إن « الشعر مثل النثر يتكون من مجموعة من الأقوال ، ويتألف من كلمات مختلفة صوتيا ، ولكنه يطبق مجموعة من أنظمة التشابه الصوتى على خط من التخالف الدلالى — وهذا من نتائج الوزن

بطبيعة الحال – وهو بهذا الاعتبار فحسب بيت من الشعر »[1] وبذلك يظهر لنا أن أنماط الشعر الحر التى حاولت الابتعاد عن القافية بشكل ما إنما تحاول أن تقيم أساسها الشعرىّ على قواعد تبتعد عن « التشابه الصوتى » نوعا ما من الابتعاد ، وتحاول أن تعوض هذا الجانب بالاهتمام بالجانب الدلالىّ .

الفصل الثالث

الجملـــة والبيـــت الشعـــرى

حول المصطلح :

مصطلح « البيت » في الشعر العربي كان مصطلحا واضح الحدود والملامح ؛ لأنه يدل على عدد متساوٍ من المقاطع الصوتية الموزعة بطريقة مخصوصة في العروض على مجموعات تسمى التفعيلات ، ينتهي نصفها الأول بتفعيلة تسمى « العروض » في البيت ، وينتهي نصفها الثاني بتفعيلة تسمى « الضرب » . وكل بيت متساوٍ مع ما يليه إيقاعيا في القصيدة ، ويُختم كل بيت بقافية موحدة مع بقية القوافي في القصيدة ؛ ولذلك كان البيت هو « وحدة » القصيدة بحيث يقال إن هذه القصيدة أو تلك تتألف من عدد كذا من الأبيات . والقصيدة بهذا الاعتبار كانت مجموعة من الدوائر المقطعية المعينة ؛ ومن هنا جاز أن يطلق على هذا النوع من الشعر « شعر البيت » ، ويعني هذا المصطلح الشعر الذي تقوم وحدته المتساوية مع بقية وحدات القصيدة على « البيت » .

ولما ظهر ذلك النوع من الشعر الذي شاعت تسميته باسم « الشعر الحرّ » اضطرب فيه مصطلح « البيت » ولم يستقر بعد على حال سواء أكان ذلك من قبَل الشعراء أنفسهم أم من قبل الدارسين ، فلم يستقر للشعر الحر نظام يحتذيه الشعراء فيما يتعلق بمقابل البيت ، فما يقابل البيت قلق ، إذ يحرص بعض الشعراء في بعض قصائدهم على توزيع قصيدته كتابةً على أسطر بحيث يكون كل سطر منها عددا من التفعيلات يزيد في بعضها أو ينقص عن الآخر ، ولكن القارئ يشعر أن كل بيت موزونٌ بمقابلته بعدد من التفعيلات ، ويتنوع في القافية على النحو الذي سلف في الفصل السابق . وبعض الشعراء يوزع الأسطر بحيث تستقيم الجملة نحويا ، ولا تستقيم عروضيا إلا إذا وصل القارئ السطر بالذي يليه من الأسطر ، ويسمون هذا بطريقة « التدوير » وقد رأينا أن بعض القصائد تستدير بهذا المفهوم من أولها إلى آخرها ، وبعض القصائد تطيل مجموعة التفعيلات حتى تكوّن مقطوعة متصلة تنتهي بقافية أحيانا . وبعض الشعراء يوزع

الكتابة لا يراعى الجملة النحوية ولا العروض بحيث يظن من لا دراية له أن القصيدة مختلة عروضيا .

والملاحظ أن شعراء الشعر الحر لم يفلحوا حتى الآن فى إنشاء نظام مستقر لطباعة القصيدة ، وكل منهم يتبع طرقا متعددة يصعب معها تصنيفها ورصد أساليبها ، وقد أصابتهم جميعا حمّى التجديد حتى أدّى ذلك إلى عدم رسوخ قوالب ثابتة فى عقول الناشئة فاضطرب عندهم ميزان الشعر وضاعت ملكته .

وقد قابل اضطراب الشعراء فى مقابل البيت اضطراب مماثل لدى الدارسين ، فبعضهم يسمى مقابل البيت « سطرًا » وبعضهم يقيد السطر فيسميه « السطر الشعرى » ، وبعضهم يسميه « شطرا » وبعضهم يسميه « بيتا » وبعضهم يخلط بين هذه التسميات جميعا فى معالجته [١] .

ويمكن القول أيضا بأن الدارسين لم يفلحوا فى وصف ظاهرة الشعر الحرّ الذى اختلفوا فى مصطلحه نفسه ، وجعلوه فى مصطلحاته عالة على الشعر القديم برغم تحرره من كثير منها ، وكان ينبغى أن تواكب حركة الشعر الحر حركة نقدية مماثلة تصفه من خلال أساليبه وأنماطه ولعل الشعراء بتجديدهم المستمر قد ساعدوا على عدم استقرار أنماط الشعر الحر حتى يمكن وصفها وصفا صحيحا .

إن التسمية بالسطر غير دقيقة ، لأن السطر وحدة كتابية فقط تطلق على كل ما يشغل سطرا فى النثر أو الشعر ، ولكنها تكاد تختص بالنثر ، والقصيدة الحرة قد يشغل كل جزء منها سطرًا أو بعض سطر ؛ فلا يكون السطر فى حالة نقصانه معبرًا عما يشغله من الشعر تعبيرا دقيقا ، فهو ليس وحدة شعرية فى هذه الحال .

---

(١) انظر فى هذا على سبيل المثال : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر : ٩٣ ، والدكتور شكرى محمد عياد : موسيقى الشعر العربى : ١٠٧ ، ١١٩ - ١٣١ ، الدكتور على عشرى زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ١٧٩ - ١٩٩ .

والتسمية بالسطر الشعرى تسمية غير دقيقة كذلك ، لأنها لا تخص الشعر الحر ، فالبيت فى الشعر القديم سطر شعرى أيضا ، وليس هناك مسوغ لأن يسمى أحدهما بيتا ، وأن يسمى الآخر سطرًا شعريا .

والتسمية بالشطر تسمية غير دقيقة أيضا مع أن التى أطلقت هذه التسمية وعللتها رائدة من رواد الشعر الحر ، ودراسته أيضا ، وهى الشاعرة نازك الملائكة التى تسمى شعر البيت أسلوب الشطرين وتسمى الشعر الحر أسلوب الشطر الواحد وترى أن هناك فارقين بينهما لابد أن نلتفت إليهما :

الأول : أن القافية ، سواء أكانت موحدة أم لا ، ترد فى نهاية كل شطر من الشعر ذى الشطر الواحد ، على حين ترد فى آخر الشطر الثانى من البيت فى أسلوب الشطرين . ومعنى هذا أن الشطر الأول من البيت يعفى من القافية فى حين يتمسك كل شطر من الشعر الحر بها لأنه شعر ذو شطر واحد .

الثانى : أن الشطرين فى البيت لا يتساويان تساويا عروضيا وإنما قد يباح فى الشطر الأول ما لا يباح فى الثانى ، ومن ثم فإن قصيدة الشطرين تحتاج أحيانا إلى تشكيلتين اثنتين (تسمى الشاعرة نازك الملائكة العروض وهى آخر تفعيلة فى الشطر الأول ، والضرب وهو آخر تفعيلة فى الشطر الثانى تشكيلة) تجريان على نسق ثابت بحيث ترد التشكيلة عينها فى صدور الأبيات ، والتفعيلة الأخرى فى الأعجاز . وهذه الحرية حرية إيراد تشكيلتين غير مباحة فى الشعر الحر لأنه ذو شطر واحد [1] .

وأرى أن هذه التسمية غير دقيقة ، لأن الشطر مصطلح محدد الدلالة فى الشعر القديم ، ويعنى نصف البيت ، وفى إطلاقه على ما يقابل البيت تعسف ، وتصبح القصيدة الحرة معه مكونة من أشطار لا تكتمل .

---

(١) انظر : قضايا الشعر المعاصر : ٩٣ .

وتبقى التسمية بالبيت ، وهى تسمية غير دقيقة كذلك ، لأن البيت مصطلح محدد الدلالة فى الشعر القديم ، وهو يعد وحدة القصيدة ، ولذلك تتساوى جميع الأبيات فى القصيدة ، وكل بيت مكون من شطرين فى الوزن التام والمجزوء ، وللبيت عروض وضرب لهما مواصفات خاصة ، ومن خلال تنوعهما يتنوع إيقاع البحر الواحد وتتعدد صوره ، وكل بيت ينتهى بقافية موحدة مع جميع أبيات القصيدة فى القصائد ذات القافية الموحدة ، أو تتفق مع أبيات المجموعة سواء أكانت ثنائية أم ثلاثية أم رباعية فى القصائد التى تنوع فى القافية فى العصر الحديث . وكل هذه الخصائص والسمات لا تتوافر فى مقابل البيت فى الشعر الحر ، ولذلك قلت إن هذه التسمية غير دقيقة ، وتبقى مشكلة اختيار تسمية لما يقابل البيت فى القصيدة الحرة .

إن التسمية بالقصيدة فى الشعر الحر لم تصادفها صعوبات كالتى تصادف مقابل البيت ، ولكننا إذا بحثنا عن وحدة القصيدة الحرّة ، لا نجد لها وحدة متساوية مع غيرها ، حتى « التفعيلة » لا تعد وحدة للشعر الحرّ لأنها لا تتساوى غالبا فى مواضع القوافى منها فمثلا فى قول أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدة « مسافر أبدًا » [1] :

أعبر أرض الشارع المزحوم لا توقفنى العلامهْ
أثير حيثما ذهبت الحبّ والبغض ،
وأكره السآمهْ .
أدفع رأسى ثمنًا لكلمةٍ أقولها
لضحكة أطلقها
أو ابتسامة .
أسافر الليلة فجأةً
ولا أرجو السلامهْ .

---

(١) ديوان مرثية العمر الجميل (ضمن ديوان أحمد عبد المعطى حجازى) : ٤٦١ – ٤٦٣ .

أعبر تحت الناطحات ، تحت ظل المركبات .
بما تبقى فى فؤادى من ثبات
وفى خيالى من وسامة
أمسح هذه المناظر المقامة
حتى يلوح مأمنى فى القاع
رطبا متكسّر الشعاع
ويصهل الجواد عالكا لجامَهُ

* * *

أعبر أرض المدن الشماءِ
بادى الجهامة
أطفو على ليلاتها الزرقاء أشدو فى الطريق
أمنح قلبى كل يوم لفتاةٍ
أو صديق
لكننى آبى الإقامة

* * *

تغرنينى بالحب يا صديقتى !
فمن ترى يضمن لى موتا بلا ندامه
ومن ترى
يضمن لى فى هذه المدينة القيامةَ !

نجد مجموعة التفعيلات التى تنتهى بقافية تكررت أكثر من غيرها لا تتساوى فيها التفعيلة التى تقابلها تفعيلة الضرب فى القصيدة القديمة . وقارن مثلا :

أعبر أر / ض الشارع الْـ / مزحوم لا / توقفنى الْـ / علامَهْ
مفتعلن مستفعلن مستفعلن مفتعلن / مُتَفْعِلْ

أثير حيْـ / ثما ذهبْـ / ـت الحبّ والْـ / بغض وأكْـ / ره السآمة
متفعلن متفعلن مستفعلن مفتعلن متفعلاتن
أعبر تحْـ / ـت الناطحا / ـت تحت ظلّـ / لِ المركباتْ
مفتعلن مستفعلن متفعلن مُستَفعلانْ

فهذه ثلاثة تنويعات فى مقابل « الضرب » بعضها لا يستعمل مطلقا فى الشعر القديم ، وقد سمت نازك الملائكة هذه الظاهرة تنو ع « التشكيلة » وعابتها على الشعر الحر .

إن وجود القافية — مع تنوعها واختلاف التفعيلة التى تحتوى عليها أحيانا عن مقابلتها — يجعلنا نقول إن هذه القصيدة مقسمة إلى أجزاء ، كل جزء منها ينتهى بقافية سواء أكانت هذه القافية موحدة أم لا ، ولابد من تسمية هذا الجزء غير المتساوى فى عدد تفعيلاته مع الجزء الآخر ، ولعلنا نلاحظ أن الشاعر اختار طريقة كتابة القصيدة — وقد التزمتُ بالوضع الذى اختاره — بحيث لا يمثل السطر فيها أحيانا « مجموعة تفعيلات تنتهى بقافية » ، فكتب مثلا :

أثير حيثما ذهبت الحب ، والبغض
وأكره السآمة

على سطرين مع أن هذين السطرين « مجموعة تفعيلات تنتهى بقافية » وكذلك فعل مع :

أسافر الليلة فجأةً
ولا أرجو السلامة .

ومع :
أعبر أرض المدن الشماء ،
باديَ الجهامة .

وبعض الأسطر كذلك لا تمثل جملة واحدة ، بل إن الجملة الواحدة تتوزع على سطرين أو أكثر كما فى قوله : « أعبر أرض المدن الشماء بادِىَ الجهامة » وفى قوله :

حتى يلوح مأمنى فى القاع ،
رطبا متكسّر الشعاع .

وهناك بالطبع بعض الأسطر التى يمثل كلٌّ منها « مجموعة تفعيلات تنتهى بقافية » ويعد جملةً فى الوقت نفسه مثل :

أعبر أرض الشارع المزحوم لا توقفنى العلامة

ومثل :

أطفو على ليلاتها الزرقاء أشدو فى الطريق

فى هذه المرحلة لا تهمنا الجملة بحدودها ، ولكن يهمنا « مجموعة التفعيلات التى تنتهى بقافية » وقد رأينا أنها قد تمثل جملة أوْ لا ، وقد تكتب على سطر واحد ، وقد تكتب على أكثر من سطر ، وقد تتساوى تفعيلتها الأخيرة مع آخر تفعيلة فى مجموعة أخرى وقد لا تتساوى ، وقد تتحد قافيتها مع قافية أخرى وقد لا تتحد ، وقد تتساوى فى عدد تفعيلاتها مع مجموعة أخرى وقد لا تتساوى . المهمّ أن هناك « مجموعة تفعيلات تنتهى بقافية » تتكون القصيدة من عدد منها ، وتمثل كل منها وحدة من وحدات القصيدة ، صحيح أن الوحدة هنا غير متساوية فى الطول أو فى القافية ، ولكنها متماثلة فى التكوين ، فإذا قلنا مثلا : إن هذا المنزل تسكنه عشر أسر فليس من اللازم أن تكون كل أسرة متساوية فى عدد أفرادها مع الأسرة الأخرى ، ولكن مفهوم الأسرة متحقق من وجود زوجين وأولاد مثلا ، وإذا قلنا : إن هذه الأسرة مكونة من ستة أشخاص فليس ضروريا أن يتساوى أفرادها طولا ووزنا وسنا ونوعًا وغير ذلك ولكن مفهوم « الشخصية » متحقق فى كل منهم ، فكذلك فى القصيدة الحرة نجد أنها مكونة من « مجموعات من التفعيلات كل منها تنتهى بقافية » كما أن القصيدة القديمة كذلك ، ولكن « مجموعة التفعيلات »

فى القصيدة القديمة متساوية تمامًا ، وهى ليست كذلك فى القصيدة الحرة . نحن نسمى هذه المجموعة المتساوية من التفعيلات فى القصيدة القديمة « بيتا » ولا أجد غضاضة فى تسمية نظيرتها فى القصيدة الحرة « بيتا » كذلك برغم عدم دقة التسمية ، فالبيت فى القصيدة الحرة هو مجموعة التفعيلات التى تنتهى بقافية أيًّا ما كان عدد التفعيلات ، وأيا كان نوع القافية ، وسواء أكُتِب على سطر واحد أم على عدة أسطر ؛ ومن هنا نستطيع أن نقول إن قصيدة حجازى السالفة مكونة من عشرين بيتًا ، نُحددها بقوافيها برغم كتابتها على خمسة وعشرين سطرًا ، ومن هنا أيضا سيكون تعاملنا مع مصطلح « البيت » فى شعرنا العربى بنوعيه مع ملاحظة الفارق بين مدلوليه فى النوعين .

وليس معنى هذا أن نستخدم – كما هو شائع – جميع المصطلحات الخاصة بالبيت فى الشعر القديم بدلالاتها ، فى الشعر الحرّ ؛ لأن كثيرا منها فَقَد دوره مثل : « صدرالبيت » أو « شطره » و « عجزه » ومثل : « المشطور » و « المنهوك » و « المجزوء » و « التامّ » ، و « التدوير » و « التصريع » . هذه كلها مصطلحات لم يعد الشعر الحر فى حاجة إلى استخدامها ، وإن كان بعض الباحثين يستخدم مصطلح « التدوير » مع أنهم يؤكدون أن القصيدة الحرة لا يقع فيها التدوير « ولكن مصطلح « التدوير » أصبح يطلق فى القصيدة الحرة على ظاهرة شاعت شيوعا كبيرًا فى المرحلة الأخيرة وهذه الظاهرة هى اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض حتى تصبح القصيدة بيتا واحدًا أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطول » [1] ويستدرك الدكتور على عشرى على نفسه قائلا : « وصحيح أن البيت الحرّ ليس له طول محدد يمكن القول إن هذا البيت أو ذاك تجاوز هذا الطول المحدد » [2] ثم يعود فيستدرك على نفسه أيضا ويضع حدًّا للبيت الحر الذى قال عنه إنه ليس له طول محدد فيقول : « ولكن البيت الذى يزيد طوله

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ١٩٢ .
(٢) السابق : ١٩٣ .

فى العادة بصورة غير مألوفة عن أطول صيغ شكله الموروث يعتبر بيتا مدورًا ، فالبيت المدور فى وزن المتقارب مثلا هو الذى يتجاوز طوله ثمانى تفعيلات بشكل واضح » (١) ويقول بعد هذا مباشرة : « وإن كان التدوير فى القصيدة الحرة فى العادة لا يطلق إلا على القصيدة التى تطول أبياتها بشكل غير مألوف حتى يصبح كأنه مجموعة من الأبيات المتصل بعضها ببعض ، بل إن بعض القصائد الحرة فى المرحلة الأخيرة قد أصبحت بيتا واحدًا متصلا لا ينتهى – عروضيا – إلا مع نهاية القصيدة ، ولا يشتمل على أية وقفات عروضية يقف عندها القارىء ليلتقط أنفاسه » (٢) وهذا التردد يكشف عن عدم تحديد هذا المصطلح فى الشعر الحرّ لأنه فى حقيقة الأمر لا وجود له ، ولا ضرورة إليه ، والقول بالتدوير فى الشعر الحر مسألة أوجدتها طريقة بعض الشعراء فى الكتابة أو طباعة قصائدهم ، والأصل فى الشعر – كما تقول نازك الملائكة – أن يطبع بحسب وزنه وتفعيلاته ، فيقف الطابع عند نهاية « الشطر العروضى » وهذا القانون يسرى على الشعر فى العالم كله ، فحيثما وجد الشعر كان وزنه هو الذى يتحكم فى كتابته ، وتعلل هذا بأننا لا نقف بحسب مقتضيات المعانى ، وإنما نقف حيث يبيح لنا العروض ، ولذلك كان القدماء يشطرون الكلمة شطرين لمجرد أن يقفوا فى آخر الشطر كما فى كلمة (اليُمْنى) فى قول الشاعر :

وبعبد المجيد شلّت يدى اليمْـ ـنى وشلت به يمين الجودِ (٣)

وتقرر بعد هذا أن شعراء الشعر الحر يرتكبون – على حد قولها – إساءتين :

أولاهما : أنهم يقعون فى التدوير فى الشعر الحر مع أنه ممتنع فيه لأنه شعر ذو شطر واحد ، **وثانيتهما** : أنهم بالإضافة إلى خطيئة التدوير يقسمون الشطر إلى أشطر على أساس المعنى ، مع أن الشطر فى العروض وحدة موسيقية وينبغى

---

(١) السابق : ١٩٣ .
(٢) السابق : ١٩٣ .
(٣) قضايا الشعر المعاصر : ١٦٢ ، ١٦٣ .

أن يفصل بينها وبين أية وحدة أخرى فصلا ملحوظا بترك فراغ على الورق [1] . ولعلنا على ذكر بأن نازك الملائكة تطلق على « البيت » فى الشعر الحر « شطرًا » . وما قالته هنا يؤكد ما أقرره وهو أنه لا حاجة إلى استخدام مصطلح التدوير فى الشعر ، ويؤكد ما ذكرته هى آنفا من أن القضية تتعلق بالكتابة . هل بمجرد أن « الشطر » الواحد إذا كتب على عدة أسطر بدلا من سطر واحد يصبح عددًا من « الأشطر » ويصبح مدورًا ؟ وهل قول خليل حاوى :

أنا فى انتظار المعجزةْ
من أين ؟
لا أدرى ولكنى هنا ألتاث
يوجعنى انتظار المعجزةْ

إذا كتبه على سطر واحد :

« من أين لا أدرى ولكنى هنا ألتاث يوجعنى انتظار المعجزةْ »

يسلم من إساءة التدوير وتقسيم الشطر ؟ ولماذا لا يقال مثل هذا للشعراء الذين ينظمون من الشعر القديم ثم يطبعون قصائدهم موزعة بطريقة كتابة الشعر الحر فيتوزع البيت الواحد على عدد من الأسطر ؟

إن « التدوير » غير موجود فى الشعر الحر ولا حاجة إليه فى معالجته ما دمنا نسلم بأن البيت فى الشعر الحر لا حد لطوله ، وتصبح المسألة متعلقة بطريقة الكتابة أو الطباعة ، وينبغى أن تكون هناك طريقة ثابتة مستقرة لكتابة البيت فى الشعر الحر ، لأن السطر الكتابى أحيانا يضيق عن البيت فيضطر الشاعر إلى توزيعه على أكثر من سطر واحد كما يحدث فى بعض الأبيات فى الشعر حيث يكتب البيت على سطرين أحيانا يبدأ السطر الثانى من نقطة تبعد عن أوله بما يوحى أنه تكملة لسابقه .

---

(١) السابق : ١٨٦ .

والظاهرة التي يسميها بعض الباحثين « تدويرًا » — على ما رأينا — يخلط بعضهم فيسميها « تضمينا » حينا « وتدويرًا » حينا آخر ، وبذلك يجعل التضمين حيث لا تضمين والتدوير حيث لا تدوير [1] ، وإنما هو بيت متصل آثر الشعراء أن يكتبوه موزعا على عدد من الأسطر . وهذا التوزيع هو الذى ضلل عددًا من الباحثين فوقعوا فيما لا يصح الوقوع فيه إذ نظروا للسطر ، وهو جزء من بيت ، على أنه بيت ، وتعاملوا معه بهذه الصفة ، مع أنه لا يستقيم وحده عروضيا فى كثير من الأحيان .

الجملة والبيت فى الشعر القديم :

يبدو أن اكتمال الجملة بمعناها ، وعدم تعلق غيرها بها ، وعدم تعلقها بغيرها كان المقياس الذى نظر كثير من دارسى الشعر القدماء من خلاله إلى الشعر ، على أساس أن البيت وحدة مستقلة ؛ ولذلك قسم هؤلاء الشعر إلى أنواع يتم التفاضل بينها بحسب استقلال شطر البيت بمعناه ، وإفادته دلالة كاملة لا تحتاج إلى الشطر الثانى لإتمامها . وإذا كان الشطر مستقلا تام الفائدة كانت الجملة فيه بالضرورة مستوفية العناصر مستقلة كذلك . وقد صنف أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب الشعر من هذه الزاوية ، واستعار صفات خاصة من صفات الخيل فى هذا المضمار ، وجعله خمسة أضرب ، سمى الضرب الأول منها « أبلغ الشعر » ويبدو أنه لم يجد ما يلائمه من صفات الخيل . والأربعة الأخرى متدرجة بعده تليه فى البلاغة ، فهناك الأبيات الغُرّ ، والأبيات الموضَّحة ، والأبيات المحجَّلة ، والأبيات المرجَّلة . وثعلب هنا — مثل كثيرين غيره — يهتم بالأبيات لا بالقصائد .

والضرب الأول من هذه الأضرب هو أقرب الأشعار — فى رأى ثعلب — من البلاغة ، وأحمدها عند أهل الرواية ، وأشبهها بالأمثال السائرة . ولعل احتفال أهل الرواية بهذه الأبيات ، وشبهها بالأمثال السائرة التى ذكر بعضها ثعلب مثل :

---

(١) انظر نموذجا واضحا لهذا فى الهامش الطويل فى صفحات ٨١ — ٨٥ لمترجم « بناء لغة الشعر » .

« القتل أقلّ للقتل » و « ولا عذر فى غدر » و « وأعذر من أنذر » و « إذا ازدحم الجواب خفى الصواب » و « الحاجة تفتق الحيلة » و « الوفاء عقد الإخاء » و « بذل الموجود غاية الجود » — لعل هذا كان وراء تفضيل استقلال البيت بمعناه ، بل استقلال كل شطر فيه بمعناه ما أمكن ذلك .

ولم يطلق أبو العباس ثعلب على « أبلغ الشعر » وصفا خاصا به مع أنه جعله مقياسا أو معيارا لما عداه ، ودرجة الاقتراب منه أو الابتعاد عنه هى التى تحدد نوع غيره ، وهذا النوع فُضّل عن غيره « لاختصاصه بفضلها ، وسلبه محاسنها ، وأنها مستعيرة منه بغير زنة ، ومتجملة بما ناسبها منه ، لتوسطه دونها ، ونأيه عن التعدى والتقصير دونها ، والتوسط ممدوح بكل لغة موسوم بكمال الحكمة » [1] .

وقد اكتفى ثعلب فى نعته بقوله : « أبلغ الشعر ما اعتدل شطراه ، وتكافأت حاشيتاه ، وتمّ بأيهما وُقِفَ معناه » [2] ومثل له بقول امرىء القيس :

الله أنجح ما طلَبْتَ به والبرّ خير حقيبة الرَّحْل [3]

وقول النابغة :

اليأس مما فات يعقب راحة ولربّ مطعمة تعود ذُباحا [4]

وقول زهير بن أبى سلمى :

ومن يغتربْ يحسبْ عدوا صديقه ومن لا يُكَرّمْ نفسه لا يُكرّمِ [5]

وأبيات أخرى لطرفة ، والمرقش الأكبر ، وعدى بن زيد ، والحطيئة ، ولبيد ،

---

(١) قواعد الشعر : ٦٣ (تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجى) .
(٢) السابق نفسه .
(٣) ديوان امرىء القيس : ٢٣٨ .
(٤) ديوان النابغة : ٢٨ ، والذّباح : نبات مسمم يقتل آكله .
(٥) شرح ديوان زهير لثعلب : ٣٢ .

وحسان ، والقطامى ، والأضبط بن قريع ، وعبيد بن الأبرص [1] .

وكل بيت من هذ الأبيات مكوّن من جملتين متعاطفتين بالواو ، وكل جملة منهما تؤدى معنًى لا يتوقف فى نظر صاحب قواعد الشعر على شطره الآخر . وهذا صحيح من حيث المعنى الجزئى الذى تفيده كل جملة على حدة ، ولكننا بشىء من التأمل فى كل بيت من هذه نستطيع أن نتبين العلاقة التى سوغت ضم هاتين الجملتين فى بيت واحد من جانب وعطف ثانيتهما على أولاهما من جانب آخر . ففى بيت امرىء القيس نجد جملته الأولى « الله أنجح ما طلبتَ به » ضربًا من البِرّ ، إذ إنَّ الاعتماد على الله فى الطلب الذى يرتحل له المرء أفضل أنواع البر التى يتزود بها المرتحل ، ومن هنا تأتى الجملة الثانية « والبر خير حقيبة الرحل » لتجمع كل صنوف البرّ معًا ، فالجملتان — إذن — مترابطتان نحويا من قبل عطف إحداهما على الأخرى ، ودلاليا من قبل دخول الأولى فى كنف الثانية . لكن الذى لفت نظر أبى العباس أن كل واحدة منهما يمكن أن تقوم وحدها من حيث إفادتها معنى يمكن أن يشيع وينتقل بين الناس كما تنتقل الأمثال ، وهو هنا يكاد يهمل جانبًا تكامل البيت الشعرى وتناسق شطريه واحتياج كل منهما للآخر ، وخصائص الصياغة الشعرية .

وفى بيت النابغة نجد الجملة الأولى « اليأس مما فات يعقب راحة » تمثل مبدأ عاما يدعو إلى عدم تطلّب النفس لما فاتها فقد يكون فوته خيرًا من إدراكه ، وقد يكون حتف المرء فى إدراك بعض ما يطلبه ، ولذلك جاءت جملة « ولربّ مطعمة تعود ذباحًا » تمثيلا لهذا المبدأ العام السالف ، والمرء الذى يلقى حتفه من إدراكه تلك المطعمة كان يود لو فاتته وصرف عنها النفس ، وهنا أيضا تتلاحم الجملتان دلاليا وتتعاطفان نحويا .

وأما بيت زهير بن أبى سلمى فهو مؤلف من جملتين شرطيتين ، الجملة

---

(١) انظر : قواعد الشعر : ٦٦ ، ٦٧ .

الأولى هي « ومن يغترب يحسب عدوا صديقه » وقد شرحها ثعلب قائلا : « من يغترب أى من يصير غريبا يدارى العدوّ حتى كأنه صديق عنده » [1] ومداراة العدو بسبب الاغتراب إهانة للنفس يجتلبها المرء ، وتضييع لكرامتها عنده ، وإذا أهان الإنسان نفسه لم يكرمها أحد ؛ ومن هنا جاء الشطر الثانى بجملته التى تعود بدلالتها على الجملة الأولى « ومن لا يكرم نفسه لا يكرَّم » . وليس هذا مما يغيب عن أبى العباس ثعلب ، ولكن منظوره الذى اختاره للحكم هو الذى أملى عليه هذه الرؤية .

ويلى هذا الضرب من أقسام الشعر فى تصنيف ثعلب ما يسميه « الأبيات الغُرّ » والبيت الأغر – فى تعريفه – « ما نجم من صدر البيت تمام معناه دون عجزه ، وكان لو طرح آخره لأغنى أوله بوضوح دلالته » [2] والفرق بين هذا النوع وسابقه دقيق ولطيف ، لأن الشطر الأول فى « البيت الأغر » فيه تمام المعنى إذا وقف عليه ، فإذا ذكر الشطر الثانى زاد المعنى الأول وضوحا وبيانا ، فالنوعان متفقان فى الأوائل مختلفان فى الأواخر ، ولذلك يقول ثعلب : « وإنما ألّفنا هذه الأبيات مصلية ، وجعلناها بالسوابق لاحقة لملاءمتها إياها ، وممازجتها لها فى اتفاق أوائلها وإن افترقت أواخرها » [3] ويكشف عن الأساس الذى ينطلق منه فى هذه النظرة فيقول : « لأن سبيل المتكلم الإفهام ، وبغية المتعلم الاستفهام ، فأخف الكلام على الناطق مؤونة ، وأسهله على السامع محملا ما فهم عن ابتدائه مراد قائله ، وأبان قليله ، ووضح دليله ؛ فقد وصفت العرب الإيجاز فقرظته ، وذكرت الاختصار ففضلته ، فقالوا : لمحة دالة لا تخطئ ولا تبطئ » و « وَحْىٌ صرّح عن ضمير » و « أومأ فأغنى » [4] وقد مثل لهذا النوع باثنى عشر بيتا لشعراء

---

(١) شرح ديوان زهير : ٣٢ .

(٢) السابق : ٦٨ .

(٣) السابق : ٦٩ .

(٤) السابق نفسه .

مُختلفين ، ومن ذلك قول الخنساء :

وإنّ صخرا لتأتمّ الهداة به   كأنه علم فى رأسه نارُ (١)

وقول النابغة :

فإنك كالليل الذى هو مدركى   وإن خلت أن المنتأى عنك واسع (٢)

وقول زهير بن أبى سلمى :

أخو ثقة لا يُذهِبُ الخمرُ لُبّه   ولكنه قد يذهب المالَ نائلُه (٣)

فالجملة المذكورة فى الشطر الثانى توضح الجملة التى فى الشطر الأول ، وإن كانت الأولى – إذا ذكرت وحدها – مكتفيةً دالّة ، على أن الثانية قد تترابط معها ترابط تتميم ، أو ترابط تعاطف ، أو تشتمل على ضمير يعود على شىء فى السابقة .

والنوع الثالث ما يسميه ثعلب « الأبيات المحجّلة » ويعرفها بأنها « ما نتج قافية البيت عن عروضه ، وأبان عجزه بغية قائله » (٤) فالبيت كله محتاج بعضه إلى بعض حتى يؤدى معناه ، وتكتمل دلالته ، وقد مثل لهذا النوع بثلاثة عشرَ بيتا ، منها قول عنترة :

فاقْنِى حياءَك لا أبالك واعلمى   أنى امرؤ سأموتُ إن لم أقتل (٥)

---

(١) ديوان الخنساء : ٤٩ .

(٢) ديوان النابغة : ٨١ .

(٣) شرح ديوان زهير لثعلب : ١٤١ والرواية فيه :

أخى ثقة لا تهلك الخمر مَاله   ولكنه قَدْ يهلك المالَ نائلُه

وأشار ثعلب إلى رواية أخرى فيها « تتلف الخمر » بدلا من « تهلك الخمر » و « يتلف المال » بدلا من « يهلك المال » و « نائله » عطاؤه وجوده .

(٤) قواعد الشعر : ٧٦ .

(٥) ديوان عنترة : ٥٨ .

وقول طرفة :

وأعلم علما ليس بالظنّ أنّه إذا ذلّ مولى المرء فَهْو ذليلُ [١]

وفى هذين البيتين نجد الشطر الثانى داخلا فى تضاعيف الجملة كلها ، وجزءًا منها ، ولكن هناك أمثلة أخرى كقول امرئ القيس :

من ذكر ليلى ، وأين ليلى وخير ما رمت لا ينال [٢]

وقوله :

ولو عن نثا غيره جاءنى وجرح اللسان كجرح اليد [٣]

وقوله :

فتملأُ بيتنا أَقِطًا وسمنا وحسبك من غِنًى شِبَعٌ ورِىّ [٤]

يسوقها ثعلب للأبيات المحجلة ، وأظن أن المقصود منها هو الشطر الثانى وحده « وخير ما رمت لا ينال » و « وجرح اللسان كجرح اليد » و « وحسبك من غنى شبع ورىّ » لأن كل جملة من هذه مما يجرى مجرى الأمثال ، وهذا ما يرتضيه ثعلب ، أما البيت كله فإنه ليس مستقلا بنفسه لأن كل بيت من هذه جزء من جملة سابقة أو لاحقة ، ويتضح ذلك من قراءة كل بيت منها فى قصيدته والنظر إليه فى سياقه .

والنوع الرابع : هو الذى سماه أبو العباس ثعلب « الأبيات الموضحة » ، ويقول فى تحديدها : « وهى ما استقلت أجزاؤها ، وتعاضدت فصولها ، وكثرت فِقَرُها ، واعتدلت فصولها . فهى كالخيل الموضحة ، والفصوص المجزعة ، والبرود

---

(١) ديوان طرفة : ٨٤ .

(٢) ديوان امرئ القيس : ١٨٩ والرواية فيه « من آل ليلى وأين ليلى » .

(٣) ديوان امرئ القيس : ١٨٥ والنثا : يكون فى الخير والشر .

(٤) ديوان امرئ القيس : ١٣٧ والرواية فيه « فتوسع أهلها أقطا وسمنا » .

المحبرة . ليس يحتاج واصفها إلى « لو كان فيها سوى ما فيها » [1] ما الذى يعنيه ثعلب بالأجزاء التى تستقل ، والفصول التى تتعاضد وتعتدل ؟ وكيف تستقل الأجزاء وتتعاضد الفصول ؟ وما الفِقر التى تكثر ؟ وأما التشبيه الذى سيق لبيان التعريف ففيه كذلك تعميم لا يساعد على التحديد الدقيق . ولعل العبارة الأخيرة تكون أوضح مما قبلها إذ إنها تشير إلى أن الأبيات الموضحة هذه لا تحتاج إلى تغيير شىء فيها حتى يكتمل لها حسنها ومعناها .

ولست أدرى ما الذى جعل أبا العباس يأتى بالأبيات الموضحة ، وقد شبهها بالخيل الموضحة وهى التى بها بياض فى الغرة وتحجيل فى القوائم ، بعد الأبيات المحجلة والمحجل من الخيل « هو الذى يرتفع البياض فى قوائمه فى موضع القيد ويجاوز الأرساغ ولا يجاوز الركبتين لأنها مواضع الأحجال وهى الخلاخيل والقيود » [2] . والأبيات التى مثل بها أبو العباس لهذا الضرب لا تسير على طريقة واحدة يمكن من خلالها تحديد مدلول التعريف ، فقد مثل ضمن شواهده الأحد عشر ببيتين لامرىء القيس ، هما جملة واحدة تتابع فيها نعت الفاعل بعدد من النعوت المفردة ، يقول :

فيدركها فَغِمٌ داجنٌ سميعٌ بصيرٌ عَروفٌ نَكُرْ
ألصُّ الضروس حَنِىُّ الضلوع تبوعٌ طلوبٌ نشيط أشرْ [3]

فالأجزاء فى هذين البيتين ليست جملا ، ولكنها نعوت مفردة إلا إذا قدرنا أن كل واحد منها خبر لمبتدأ محذوف ، ويمنع من هذا التقدير أن النعت غير

---

(1) قواعد الشعر : ٧٥ .

(2) اللسان (حجل) : ١٥٣/١٣ .

(3) ديوانه : ١٦٠ ، ١٦١ ، ورواية البيت فيه :

فيدركنا فغمٌ داجن سميع بصير طلوبٌ نكر

والفغم : المولع بالشىء الحريص عليه . والداجن : الآلف الذى عاود الصيد غير مرة . ألصّ الضروس : ملتص الأسنان وحنىّ الضلوع محنيها ومعوجّها .

مقطوع . ويمثل لهذا النوع أيضا بقول زهير بن أبى سلمى :

وفى الحلم إدهانٌ ، وفى العفو دربةٌ
وفى الصدق منجاة من الشرّ فاصْدُقِ [1]

وهو مكون من أربع جمل ، وتتماثل الجمل الثلاث الأولى فى نمطها وطريقة تركيبها بحيث يمثل كل منها « جزءًا » مستقلا . وقد يجتمع النوعان (أى : الأجزاء التى تكون مفردات ، والأجزاء التى تكون جملا) فى بيت واحد كما فى قول الأعشى :

طويل العماد ، رفيع الوسا د ، يحمى المضاف ، ويعطى الفقيرا [2]

ويمكننا أن نفهم عبارة ثعلب عن « الأجزاء » المستقلة على أنها لا تعنى بالضرورة أن تكون جملًا ، ولكن قد يكون « الجزء » — فى مفهومه — جملة ، وقد يكون مفردًا، وقد يكون هذا المفرد مركبا إضافيا غير أن كلا منهما يؤدّى « معنى » مستقلا ، ومتلائما فى الوقت نفسه من حيث السياق ولعلّ التلاؤم السياق مع تقارب المجالات الدلالية فى هذه الأبيات هو ما عناه ثعلب « بتعاضد الفصول » ، فالبيت مقسم ولكنه متلائم فى الوقت نفسه سواء أكان مقسما إلى جمل أم إلى مكونات مفصلة لجملة . وأما « اعتدال الفصول » فقد يكون المعنى به أن هذه « الأجزاء » متشابهة فى صياغتها وفى طريقة تركيبها ، فتشابه الصياغة مثل : « مكرّ ، مفرّ ، مقبل ، مدبر معا » ومثل : « تبوعٌ ، طلوبٌ ، نشيط » ، وتشابه طريقة التركيب يتمثل فى التركيب الإفرادى مثل : « ألصّ الضروس ، حنىّ الضلوع » وفى قول امرىء القيس : « سليم الخطا ، عبل الشوى ، شنج النسا » وقول الأعشى : « طويل العماد ، رفيع الوساد » وقول ذى الرمّة : « كحلاء

---

(1) شرح ديوان زهير : ٢٥٢ . والإدهان : المداهنة والمصانعة . والدربة : العادة واللجاجة والجرأة .

(2) ديوانه : ٨٧ والرواية فيه :

طويل النجاد رفيع العما د يحمى المضاف ويعطى الفقيرا

ف برج ، صفراء ف دعج » وف التركيب الإسنادى [1] كما ف قول الأعشى : « ويحمى المضاف ، ويعطى الفقيرا » وف قول زهير : « وف الحلم إدهانٌ ، وف العفو دربةٌ ، وف الصدق منجاةٌ » وف قول الخنساء – وقد جمعت الضربين – :

« المجدُ حلته » ، و« الجود علته » و« الصدق حوزته » ، إن قِرْنُه هابا
« خطاب محفلة » ، « فراج مظلمة » إن هاب معْضلة سنّى لها بابا [2]

وقد سُمّى سجع مقاطع الأجزاء – فيما بعد – بالترصيع [3] كما ف قول الأعشى والخنساء السالفين .

أما النوع الخامس : فهو الذى سماه ثعلب « الأبيات المرجّلة » ، « والترجيل بياضٌ ف إحدى رجلى الدابة ، لا بياض به ف موضع غير ذلك » [4]. وهو مكروه ف الفرس إلا أن يكون به وضح غيره [5] وقد عرّف ثعلب الأبيات المرجّلة بأنها : « التى يكمل معنى كل بيت منها بتمامه ، ولا ينفصل الكلام منه ببعض يحسن الوقوف عليه غير قافيته » [6] وهذا الضرب أقل استحسانا من غيره ف نظر صاحب قواعد الشعر « فهو أبعدها من عمود البلاغة ، وأذمها عند أهل الرواية » كما يقول ويعلل ذلك قائلا : « إذ كان فهم الابتداء مقرونا بآخره ، وصدره منوطا بعجزه ، فلو طرحت قافية البيت وجبت استحالته [7] وتُسيِّب

---

(١) انظر : شرح المفصل لابن يعيش ١/٢٠ ف تحديده الدقيق لتركيب الإفراد وتركيب الإسناد .
(٢) ديوان الخنساء : ٨ ، وسنى : فتح وسهّل .
(٣) انظر : سر الفصاحة لابن سنان : ١٩٠ .
(٤) اللسان : ١٣/٢٨٧ (رجل) .
(٥) السابق نفسه .
(٦) قواعد الشعر : ٧٩ .
(٧) عرف سيبويه المحال من الكلام فقال : « وأما المحال فأن تنقض أول كلامك بآخره » وساق مثالين : أتيتك غدًا ، وسآتيك أمس ، وهناك المحال الكذب مثل : « سوف أشرب ماء البحر أمس » انظر الكتاب : ١/٢٥ ، ٢٦ . وانظر : المبحث الثانى من كتابى : « النحو والدلالة » ف شرح مصطلحات سيبويه : ٦١ – ١١٠ .

إلى التخليط قائله » (١) . وهذا الضرب مثل له ثعلب باثنى عشر مثالا جاء البيت في معظمها جملة واحدة لا يتم معناها إلا بذكر « القافية » وهى آخر كلمة في البيت والجملة معا ، ومن ذلك قول امرئ القيس :

إذا المرءُ لم يخزن عليه لسانه ... فليس على شيء سواه بخزّانِ (٢)

وقول حسان بن ثابت :

لو يدبّ الحوليّ من ولد الذرّ عليها لأندبتها الكلوم (٣)

وقول جرير :

لو كنت أعلم أن آخر عهدكم ... يوم الرحيل فعلت ما لم أفْعلِ (٤)

وقول جرثومة بن مالك القريعى يمدح هلال بن أحوز المازنى :

فتى إن تجده معوزًا من تلادهِ ... فليس من الرأى الأصيل بمُعْوِزِ

وقول مالك بن حريم الهمدانى :

وما أنا للشيء الذى هو نافعى ... ويغضبُ منه صاحبى بقؤولِ

بذلك أوصانى حريم بن مالكٍ ... فإنّ قليل الذمّ غير قليلِ

وكل بيت من الأبيات السالفة جملة واحدة زاد من تماسكها أنها جملة شرطية في معظم الأبيات . وقد يكون البيت « المرجل » مكونا من جملتين غير أن الجملة الثانية منهما مرتبطة بالأولى ، كما في قول أبى ذؤيب :

حميتْ عليه الدرعُ حتى وجْهُهُ ... من حرها يَوْمَ الكريهة أسْفَعُ

(١) قواعد الشعر : ٧٩ ، ٨٠ .

(٢) مما ينسب إلى امرئ القيس وليس في ديوانه ، والبيت في اللسان غير منسوب ٢٩٧/١٦ والرواية فيه « بخازن » .

(٣) ديوان حسان بن ثابت : ٨١ (تحقيق الدكتور سيد حنفى حسنين – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ م) .

(٤) ديوان جرير : ٩٤٠ (تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه – دار المعارف ١٩٧١ م) .

فمع أن جملة « حتى وجهه ... إلخ » جملة ابتدائية إلا أنها مرتبطة بجملة « حميت عليه الدرع » دلاليا من حيث إنها غاية لها . وكما في قول الخنساء :

يهينُ النفوسَ وهَوْن النفوسِ يَوْمَ الكريهةِ أبقى لها

فجملة « وهون النفوس ... » تقوم من الأولى « يهين النفوس » مقام التعليل ، على أنها يمكن أن تكون حالا منها ، فهما مترابطان على أية حال .

إن نظرة ثعلب ترتكز على دعامتين : **إحداهما** : استقلال البيت — وقد يتضمن أيضا استقلال الشطر ، أو استقلال « الجزء » على حد قوله الآنف الذكر — ، **والأخرى** : تمام المعنى واكتماله . وهاتان الدعامتان متعانقتان بالطبع ، ولكن البيت قد يحتوى على معنيين تامين أو أكثر ؛ والمعنى الواحد لا يصح أن يتوزع على أكثر من بيت واحد . ولعلنا لاحظنا أنه لم يشر إلى « الجملة » في تصنيفه ، ولكننا اعتددنا الجملة أساسًا من أسسه ؛ من حيث إن « المعنى » لا يتم إلا بتمام الجملة ، فكل حديث عن معنى تام — وخاصة إذا كان هذا المعنى جزئيا لا يشمل النص كاملا — يحسن السكوت عليه هو حديث عن الجملة لا جدال . على أنه يمكن فهم تمام المعنى واكتماله بوصفه « جملة » تستطيع أن تتناقلها الألسن ، وتشيع بين الناس ، لا بوصفها « نصًّا » متكاملًا ، وقد يقرب هذا التمثيل ما أعنيه : إن النصّ يعد بناء متماسكا ، والقصيدة كلها نص واحد بطبيعة الحال ، لكن « المعنى الجزئي » الذى يؤديه شطر بيت ، أو بيت ، يعد لبنة من لبنات هذا البناء غير أن هذه اللبنة لها قابلية التداول عندما تكون وحدها . إن هذه النظرة لم تعامل النص كله بوصفه وحدة واحدة ، ولكنها عاملت مكوناته بوصف كل منها وحدة مستقلة ، وكانت هذه النظرة وراء كثير من الأحكام التى شغل بها كثير من دارسى الشعر القدماء ، فأبلغ الشعر عند هؤلاء ما اكتمل فيه البيت بمعناه ، أما إذا لم يكتمل للبيت معناه بحيث كان المعنى فيه محتاجًا إلى شىء فى البيت التالى أى أن يكون فى البيت التالى بعض العناصر المتممة للجملة نحويا ، فقد عابوه وعدوه ناقصا فى درجة البلاغة . وقد سمى قدامة هذا النوع من الشعر

الذى تكتمل الجملة فيه بجزء من البيت التالى « المبتور » وهو – كما عرفه – أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه فى بيت واحد فيقطعه بالقافية ويتمه فى البيت الثانى . وساق مثالا لذلك قول عروة بن الورد :

فلو كاليوم كان علىّ أمرى ومَنْ لك بالتدبر فى الأمور

فهذا البيت ليس قائما بنفسه فى المعنى لأن الشطر الأول شرط لم يعرف جوابه بعد والشطر الثانى جملة معترضة بين الشرط والجواب ، ولكن الشاعر أتى فى البيت الثانى بتمام المعنى الذى بدأه فقال :

إذًا لملكت عصمة أم وهبٍ على ما كان من حسك الصدور

ومثل ذلك أيضا فى قول امرىء القيس :

أبعد الحارث الملك بن عمرو وبعد الخير حُجْر ذى القباب

فالبيت كله معناه ناقص عن تمامه لأنه ظرف لم يذكر له متعلقه ، فأتمه فى البيت الثانى فقال :

أرجّى من صروف الدهر لينا ولم تَغْفُل عن الصُّمّ الصّلاب (١)

ويقول صاحب البرهان فى تأكيده هذه المقولة عما ينبغى للشاعر : « ومما ينبغى له أن يجتهد فيه أن يكون معنى كل بيت ولفظه متساويين حتى يتم المعنى بتمام اللفظ كما قال الشاعر :

ولا يُوَاتيكَ فيما ناب من خلق إلا أخو ثقة فانظر بمن تثقُ »

ويعلّق على هذا قائلا : « فهذا بيت قد تم معناه بتمام لفظه من غير حشو ، وكذلك قوله :

---

(١) انظر : نقد الشعر لقدامة بن جعفر : ٢٢٢ ، ٢٢٣ (تحقيق كمال مصطفى – الخانجى بالقاهرة ١٩٧٣ م) .

وقف الهوى بى حيث أنت فليس لى متأخر عنه ولا متقدَّمُ
أجد الملامة فى هواك لذيذة كلفًا بذكرك فليلمنى اللوّمُ

فأما إذا تم المعنى قبل تمام البيت ؛ فالشاعر حينئذ محتاج إلى حشو البيت بما لا فائدة فيه من اللفظ وذلك مثل قول الشاعر :

وقد أروح إلى الحانوت يتبعنى شاوٍ مشلٌّ شلولٌ شلشلٌ شوِلُ

وإن تمَّ لفظ البيت قبل أن يتم معناه احتاج إلى أن يضمن البيت الثانى تمام المعنى كما قال الشاعر :

وجناح مقصوص تحيّف ريشه ريبُ الزمان تحيُّفَ المقراضِ

فهذا لا يقوم نفسه ، ولا يبين عن معنى ما أريد به حتى يأتى معناه فى البيت الثانى ، وهو :

فنعشته ووصلت ريش جناحه وجبرته يا جابر المنهاضِ

وجميعا معيبان ، فينبغى أن يتجنّبهما ما وجد السبيل إلى ذلك » [1] .

وبهذا المقياس نفسه فضلوا أن يجتمع أكثر من معنى فى بيت واحد ، أو بعبارة أخرى أن يجتمع أكثر من غرض فى البيت نفسه ، فاستحبوا أن يكون التشبيب والخروج فى بيت واحد [2] ، ولذلك أيضا قيل عن بيت زهير بن أبى سلمى :

إنَّ البخيل ملومٌ حيث كان ولَـٰكنّ الجواد على عِلّاتهِ هرمُ

إنه « أحسن قول العرب » لأنه جمع غرضين فى بيت واحد ، وأحسن

---

(١) البرهان فى وجوه البيان : ١٤٥ ، ١٤٦ (تحقيق الدكتور حفنى شرف) .

(٢) انظر : البديع فى نقد الشعر لأسامة بن منقذ : ٢٨٨ (تحقيق الدكتور أحمد أحمد بدوى ، والدكتور حامد عبد المجيد — الحلبى بالقاهرة ١٩٦٠ م) .

التخلص إلى مدح هرم بن سنان فى البيت نفسه (١) ، ولذلك يقول الحسن بن وهب : « واعلم أن الشاعر إذا أتى بالمعنى الذى يريده أو المعنيين فى بيت واحد كان فى ذلك أشعر منه إذا أتى بذلك فى بيتين ، وكذلك إذا أتى شاعران بذلك ، فالذى يجمع المعنيين فى بيت أشعر من الذى يجمعهما فى بيتين ، ولذلك فضل قول امرىء القيس :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسًا   لدى وكرها العُنّاب والحشف البالى

على قوله :

كأن عيون الوحش حول خبائنا   وأرحلنا الجزع الذى لم يثقب

لأنه جمع فى البيت الأول وصف شيئين لشيئين ، وإنما وصف فى هذا شيئا بشىء » (٢) فقد أصبح هذا — إذن — معيارا لدى هؤلاء للمفاضلة بين الشعراء ، والمفاضلة بين شعر الشاعر الواحد . غير أننا نلاحظ هنا أن « المعنى » المقصود لا يلزم أن يؤدى بجملة مستقلة لأنّ بيتى امرىء القيس المسوقين فى المفاضلة كل منهما يعد جملة واحدة سواء منهما ما اشتمل على معنيين وما اشتمل على معنى واحد .

ومن خلال هذا المنظور نفسه جعلوا من عيوب القافية « التضمين » وهو ألا تكون القافية مستغنية عن البيت الذى يليها (٣) ، كقول النابغة الذبيانى :

وهم وردوا الجفار على تميم   وهمْ أصحابُ يوم عكاظ إنى
شهدت لهم مواطن صالحات   تُنَبّهمْ بود الصدر منّى (٤)

وهذا — كما يقول ابن عبد ربه — قبيح ؛ لأن البيت الأول متعلق بالبيت

(١) انظر : السابق نفسه .

(٢) البرهان فى وجوه البيان : ١٤٦ .

(٣) انظر : العقد الفريد لابن عبد ربه : ٥/٥٠٨ .

(٤) ديوان النابغة : ١٢٣ ، ١٢٤ ورواية البيت الثانى فيه : « أتَيْتهم » بدلا من « تنبئهم » .

الثانى لا يستغنى عنه . وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثانى بعيدة من القافية كان أسهل عيبا من التضمين . ويقرب من قول النابغة قول كعب بن زهير :

ديار التى بَتَّتْ حبالى وصرّمت ... وكنْتُ إذا ما الحبل من خُلَّة صُرِمْ
فزعت إلى وجناء حرف كأنما ... بأقرابها قارٌ إذا جلْدُها استَحَمْ (١)

وفى الشعر العربى نماذج كثيرة لاتصال البيت التالى بسابقه اتصالا نحويا ، إذ يأتى فى البيت التالى ما يكمل الجملة فى البيت السابق ، فمن ذلك قول متمم ابن نويرة :

لعمرى وما دهرى بتأبين هالك ... ولا جزعا مما أصاب فأوجعا
لقد كفن المنهال تحت ردائه ... فتى غير مبطان العشيات أروعا (٢)

فجاء بالقَسَم فى البيت الأول ، وبجوابه فى البيت الثانى ، وقول أمية بن أبى الصلت :

مع إبراهيم الموفّى بالنـذْ ... ر وإسحاق حامل الأجذال
ابنه لم يكن ليصبر عنه ... لو رآه فى معشر أقتال (٣)

فجاء بالمبدل منه (إسحاق حامل الأجذال) فى آخر البيت الأول ، وبالبدل (ابنه) فى البيت الثانى . وقول حكيم بن عكرمة :

تقـول بثينـة إذْ أنكـرت ... قتوءًا من الشَّعَرِ الأحمر
برأسى ، كبِرتَ وأودى الشباب ... فقلت مجيبا لها أقْصِرى (٤)

وقول إبراهيم بن هرمة :

---

(١) انظر : العمدة لابن رشيق : ١/١٧١ ، ١٧٢ (تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ١٩٧٢ م) .
(٢) العمدة : ١/١٧٢ .
(٣) انظر : شعراء النصرانية : ١/٢٣٠ .
(٤) ذيل الأمالى : ١٠١ .

إما تريني شاحبا متبدلًا كالسيف يخلق جفنه فيضيعُ
فلربّ لذة ليلة قد نلتها وحرامها بحلالها مدفوع (١)

ولعل الأبيات التى رواها ابن دريد تلفت النظر فى اتصالها الذى يشبه بعض ما يفعله بعض الشعراء فى هذه الأيام :

يا صديقى لقد جفانى جميع النّـــاس لما جَفَوتنى واستهانوا
بى ، وقد كنت كالأمير عليهم بك إذْ كنت ملطفا بى وكانوا
لى عبيدًا أو كالعبيد المطيفيـ ـنَ فلما أقصيتنى واستبانوا
سوءَ حالى لديك صاروا مع الدهــــر ولو عدت لى لعادوا ودانوا
لى ، فعد لى فلست مثل أناس كنت أرجو الوفاء منهم فخانوا (٢)

فقد عمد الشاعر إلى اتصال الأبيات عمدًا بأن جعل أول البيت مرتبطا ارتباطا نحويا حميما بكلمة القافية فى سابقه فجاءت الأبيات ملفوفة ، وأصبحت كلمة القافية خافتة واضحة فى وقت واحد . فهى واضحة لانتهاء البيت عندها والوقف عليها ، وهى خافتة لعدم استقلالها واحتياجها لما بعدها مما يدفع القارىء إلى أن يُعطيها نغمة فى القراءة تشعر بعدم الوقف الكامل عليها والاستغناء بها .

وقد رأى بعض الدارسين المحدثين أن اتصال الأبيات على هذا النحو يُعَدّ حرصا من الشاعر على وحدة القصيدة . يقول الأستاذ على النجدى ناصف معلقا على قول عمر بن أبى ربيعة فى رائيته المشهورة : « وفى سبيل الحرص على وحدة القصيدة يصل الشاعر آخر بيت سابق بأول بيت لاحق حيث يقول :

فبت رقيبا للرفاق على شفًى أحاذر منهم من يطوف وأنظرُ
إليهم متى يستمكن النوم منهمُ ولى مجلس لولا اللبانة أوعرُ » (٣)

---

(١) العمدة : ١٧٢/١ .

(٢) أمالى بن دريد : ٩٦ ، ٩٧ (تحقيق السيد مصطفى السنوسى – الكويت ١٩٨٤ م) .

(٣) القصة فى الشعر العربى إلى أوائل القرن الثانى الهجرى : ٦٧ ، ٦٨ (دار نهضة مصر للطباعة والنشر) .

ويعقب عليه قائلا : « وهو نوع من الاتصال يعده قدامى النقاد عيبًا فى القافية يحذره الشعراء إلا فى قليل لا يُؤْبَهُ له أو يعول عليه » (١) .

وإذن أصبح من مظاهر وحدة القصيدة أن يتصل البيتان مثل هذا الاتصال النحوىّ الذى هو اتصال معنوىّ فى الوقت نفسه ، على أن القدماء أنفسهم لا ينظرون إلى هذا الاتصال على أنه عيب يؤاخذ به الشاعر بشرطين : **أولهما** : أن يتباعد ما بين هذين البيتين المتصلين ، **وثانيهما** : أن يجيد الشاعر ، فيقول ابن رشيق : « وربما حالت بين بيتى التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام ، وينبسط الشاعر فى المعانى ، ولا يضره ذلك إذا أجاد » (٢) فالإجادة تغطّى على العيوب وتسترها . وإذا تباعد ما بين البيتين المتصلين نحويا فإن ما بينهما لن يكون غريبًا عنهما ، وبذلك تكون الأبيات كلها مترابطة نحويا (٣) .

هذه النظرة السالفة – على ما رأينا – كانت قائمة على اعتبار البيت فى القصيدة مستقلا ، وكلما كان كذلك كان – عند القدماء – أدخل فى باب البلاغة وأبعد عن الانتقاد ، بل كلما كان شطر البيت مكتفيا بنفسه مستغنيا عما سواه كان أمدح له .

ولم يكن الشعر العربى القديم كله – بالطبع – كما أراد له هؤلاء الدارسون فإن كثيرا من أبيات القصيدة القديمة كان يعد جملة واحدة من حيث التحليل النحوى ، ولعل الجملة الواحدة أحيانا كانت تستغرق فى القصيدة أكثر من ثلاثين بيتا ، ولم يكن هذا معيبا ؛ لأن كل بيت كان يؤدى معنى متكاملا يمكن الاستغناء به ولأن قافية البيت نفسها لم تكن متصلة بما بعدها ، ولكن البيت يرتبط بما قبله عن طريق الوسائل النحوية المختلفة ، كالتبعية بأنواعها ؛ أو الحاليّة ،

---

(١) السابق نفسه .

(٢) العمدة : ١٧٢/١ .

(٣) انظر النماذج التى قدمتها فى كتابى : « فى بناء الجملة العربية » المبحث الثالث من الفصل الرابع .

أو عود ضمير منه على شيء في سابقه « ولو كان معنى البيت متوقفا على ما قبله بعود ضمير منه عليه أو نحو ذلك فليس يتضمين »[1] أي ليس معيبا ، أو غير ذلك من وسائل الترابط النحوى[2] ، وكأن هناك نوعين من « المعنى » يتحدث عنهما القدماء ، **أحدهما** : « المعنى الجزئى » الذى يمكن أن يُكتفى به إذا ذكر وحده فى بيت من الشعر ، **والآخر** : « المعنى الكلّى » الذى يشمل جزءًا كبيرًا من القصيدة ، أو القصيدة كلها ، وبهذا تكون القصيدة أجزاء متلاحمة ، ومستقلة معًا فكل جزء منها إذا أخذ وحده فى بيت كان مغنيا ومفيدًا ، وقد وصفوا الشعر الذى لا تتماسك أجزاؤه ولا تترابط بأنه شعر كبعر الكبش مبدّد مفرّق أو بأنه « أولاد عَلَّة » وقد أنشد خلف الأحمر فى هذا المعنى :

وبعض قريض القوم أولاد علَّة يكُدّ لسان الناطق المتحفظ[3]

وقال فى ذلك أبو البيداء الرّياحى :

وشعرٍ كبعر الكبش فرق بينه لسان دعيّ فى القريض دخيلِ[4]

وشرح الجاحظ هذا فقال : « أما قول خلف « وبعض قريض القوم أولاد علة » فإنه يقول : إذا كان الشعر مستكرها ، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات . وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة . قال : وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدًا وسبك سبكا واحدًا فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدهان . وأما قوله : « كبعر الكبش » فإنما ذهب إلى أن بعر الكبش

---

(١) نهاية الراغب فى شرح عروض ابن الحاجب : ٣٧٧ .

(٢) انظر كتابى : « فى بناء الجملة العربية » ، وبخاصة الفصل الرابع منه « بناء الجملة فى الشعر العربى القديم » (دار القلم – الكويت ١٩٨٢ م) .

(٣) البيان والتبيين : ٦٦/١ .

(٤) السابق نفسه .

يقع متفرقا غير مؤتلف ولا متجاور . وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر تراها متفقة مُلْسًا ولينة المعاطف سهلة ، وتراها مختلفة متباينة ومتنافرة مستكرهة تشق على اللسان وتكده ، والأخرى تراها سهلة لينة ورطبة مواتية سلسة النظام خفيفة على اللسان ، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد » (١) وإذا كان تلاحم الأجزاء وسهولة المخارج فى الشعر بحيث يبدو كأنه أفرغ إفراغًا واحدًا وسبك سبكا واحدًا ، متعلقا بالبيت حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة فى خفة مُؤْنتِه على اللسان ، فإن كل بيت فى القصيدة يشترط فيه ذلك ، وبذلك تصير القصيدة كلها على هذا الشرط من الحسن وجودة السبك ، ولعلّ ابن طباطبا العلوى هو الذى انتقل من البيت وجودته إلى القصيدة كلها بوصفها نصا واحدًا مترابطا يقول : « وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظامًا ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها ، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها ، نسجًا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معانٍ وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى بصنعة إلى غيره من المعانى خروجًا لطيفا ... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغًا ... فى الجودة والحسن واستواء النظم لا تناقض فى معانيها ولا وَهْىَ فى مبانيها ولا تكلف فى نسجها تقتضى كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها » (٢) .

ومجىء القصيدة على هذا الشرط الذى شرطه ابن طباطبا من التلاحم

---

(١) السابق : ١/٦٦ ، ٦٧ .

(٢) عيار الشعر لابن طباطبا العلوى : ١٢٦ ، ١٢٧ (تحقيق الدكتور طه الحاجرى والدكتور محمد زغلول سلام - ١٩٥٦ م) .

والتماسك لا يترتب عليه بالضرورة أن تكون القصيدة كلها جملةً واحدة ، فقد يتحقق شرط تماسك الجملة واتحادها ولا يتحقق ما يريده ابن طباطبا ، لكن – مع هذا – تظل إشارة ابن طباطبا فريدة متميزة فى التماسك النصّى الذى يقتضى بالضرورة تماسكا لغويا يتمثل فى ترابط نحوى بوسائله ، أو ترابط دلالى بوسائله كذلك ، وقد أشار إلى الترابط النحوى بصواب التأليف واستواء النظم وعدم الوهى فى المبانى وعدم التكلف فى النسج ، بحيث « تقتضى كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها » وهذه العبارة الأخيرة هى أقوى الإشارات إلى تماسك النص وترابطه ، ومن ثم يكون تقديم بيت على بيت مؤديا إلى حدوث خلل فى النص على حد قوله ، والشعر عنده – على خلاف ثعلب واتجاهه – إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه . فحسن النظم واستواؤه ، وصواب التأليف وقوة المبنى ودقة النسج قائمة فى أهم جوانبها على التماسك النصّى والترابط بين جمله .

لقد كانت إشارة ابن طباطبا فذة فريدة ، لكن النظرة الغالبة كانت اعتبار كل بيت وحدة مستقلة إلى عصر ابن خلدون الذى يقول : « والشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين لاستقلال كل بيت منه بأنه كلام تام فى مقصوده ، ويصلح أن ينفرد دون ما سواه » (١) ويؤكد هذا مرة أخرى عندما يعرف الشعر فيقول : « الشعر هو الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروىّ مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجارى على أساليب العرب المخصوصة به » (٢) وعند شرحه لعناصر تعريفه يقول : « وقولنا : مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، بيانٌ للحقيقة ،

---

(١) مقدمة ابن خلدون : ١٤١٠ (تحقيق الدكتور على عبد الواحد وافى) .
(٢) السابق : ١٤١٥ .

لأن الشعر لا تكون أبياته إلا كذلك » [١] .

وقد يبدو أن هناك تباينا حادا بين وجهتي النظر هاتين ، ولكن الأمر على غير ما يبدو من النظرة العجلى ، لأن استقلال البيت عما قبله وبعده إنما يقصد به أن يكون صالحا وحده للرواية والتداول وإفادته معنى يمكن أن يتناقله الناس ، وعندما يكون البيت داخل قصيدته يكون مع بقية الأبيات وحدة أكبر ذات دلالة خاصة بين أجزائها تفاعل وترابط فاستقلال جملة البيت لا يعنى انفصالها الدلالى عن سياق القصيدة كلها ، والتماسك الدلالى وسيلة من وسائل تماسك النص وترابطه الداخلى ، كما أن التماسك النحوى بين الجمل يؤدى الوظيفة نفسها . ولقد كان عامة النقاد العرب القدماء يفضلون أن يكون البيت صالحًا أن ينفرد دون ما سواه ، وصالحا فى الوقت نفسه للالتحام مع أبيات القصيدة الأخرى فتتوافر فيه خاصية الانفصال والتلاحم فى وقت واحد ، لأنه الشعر « مبنى على أوزان مقدرة ، وحدود مقسمة ، وقواف يساق ما قبلها إليها مهيأةٍ ، وعلى أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره إلا ما يكون مضمنا بأخيه ، وهو عيبٌ فيه . فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل ، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتا بيتا ، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد ، وجب أن يكون الفضل فى أكثر الأحوال فى المعنى ، وأن يبلغ الشاعر فى تلطيفه والأخذ من حواشيه حتى يتسع اللفظ له فيؤديه على غموضه وخفائه – حدًّا [٢] يصير المدرك له المشرف عليه ، كالفائز بذخيرة اغتنمها ، والظافر بدفينة استخرجها » [٣] .

فالشاعر محكوم بأن يورد الكلمات متوازية مع عدد المقاطع الصوتية التى يسمح بها إيقاع العروض من الوزن الذى اختاره لقصيدته ، فإذا كان الوزن هو الطويل مثلا وكان الضرب المختار فيه هو الضرب المقبوض فإن الوزن هو :

---

(١) السابق نفسه .

(٢) « حدًّا » مفعول به للفعل « يبلغ » .

(٣) شرح ديوان الحماسة للمرزوقى : ١٨/١ ، ١٩ .

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلنْ

وعلى الشاعر أن يبنى بيته من خلال ثمانية وعشرين مقطعا صوتيا متوافقة مع مقاطع هذه التفعيلات ، وقد تقبض (فعولن) أى يُحذف ما يقابل النون الساكنة فيها ، ولكن هذا لا يغير من عدد المقاطع شيئا ، إذ يبقى عددها ثمانية وعشرين أيضا ، غير أن الذى يتغير فى هذه الحالة هو نوع المقطع فحسب ، فيقصر بعد أن كان طويلا . وهذه التغييرات مسموح بها فى الشعر العربى ، وإن كان الإنشاد يعوض هذا التقصير . وهذا الكم المحدد من المقاطع الصوتية تملؤه كلمات جارية على وفاقها ، ومن هنا يتدخل الاختيار على مستوى البنية الصرفية ، كما شرحت من قبل ، والاختيار على مستوى العلاقة النحويّة بما تقتضيه من إعراب ، وتقديم أو تأخير ، وحذف أو ذكر بحيث يكون البيت مكتملا فى معناه ، وهذا ما عناه المرزوقى بالتلطيف والأخذ من الحواشى من أجل أن يتسع اللفظ للمعنى فيؤديه على غموضه وخفائه .

ومن جهة أخرى نجد كل بيت يتقاضى الشاعر بالاتحاد فى نفسه أولا بترابطه وتماسكه ، ومع غيره من الأبيات ثانيا ؛ لأنه عنصر دلالى فى وحدة أكبر منه هى القصيدة . فالقصيدة كلها نصّ واحد ، ولابد – بحكم كونها نصا واحدا – أن يكون بين أبياتها تماسك نحوى ودلالى وكل منهما له وسائله اللغوية التى يستعملها لأداء وظيفته . ومهما تعددت أغراض القصيدة كما يبدو فى سطحها أحيانا فإنّ بين هذه الأغراض تماسكا دلاليًا يسلكها جميعا فى بنية دلالية واحدة ، وإذا انتقل الشاعر فى القصيدة من وصف شىء إلى وصف شىء آخر فعلينا أن نبحث عن العلاقة بين هذين الشيئين المتباعدين ، ونحاول أن نعرف سرّ اجتماعهما معًا فى نص واحد ، ولماذا يردان على الذهن فى بنية القصيدة وفى سياق واحد (١) .

---

(١) لقد تنبه المفسرون إلى هذا الجانب ، إذ نظروا إلى السورة القرآنية الواحدة على أنها سياق واحد وحاولوا أن يبينوا مناسبة الآيات بعضها لبعض ، بل إنهم نظروا للقرآن الكريم كله على أنه نص واحد ، وحاولوا أن يبينوا مناسبة كل سورة للأخرى واعتمدوا فى ذلك على التماسك الدلالى بين الآيات وبين السور .

ولعل أفضل من تناول علاقة البيت بما قبله أو بما بعده بوصفه جملة فى نص واحد مقسم إلى فصول هو حازم القرطاجنى ، إذ يرى « أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف ، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف ، والقصائد المؤتلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ . فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغى كما أن ذلك فى الكلم المفردة كذلك . وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان ، كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب » [1] وتجدر الإشارة إلى أن النظم عند حازم القرطاجنى « هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية » [2] . ويستخلص حازم القرطاجنى قوانين خاصة بفصول القصيدة ، وهى أجزاؤها المكونة لها يتعلق بعضها باستجادة موادها وانتقاء جوهرها « فيجب أن تكون متناسبة المسموعات والمفهومات حسنة الاطراد غير متخاذلة النسج غير متميز بعضها عن بعض التمييز الذى يجعل كل بيت كأنه منحاز بنفسه لا يَشْمَلُه وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية يتنزل بها منزلة الصدر من العجز أو العجز من الصدر » [3] فالترابط الذى يتم به سبك الأبيات فى القصيدة ضربان أحدهما : بنية لفظية ويقصد به التماسك النحوى ، والآخر : بنية معنوية ويقصد به التماسك الدلالىّ . ويفضل حازم التماسك الدلالىّ القائم على تماسك نحوى ، يقول : « ويشترط فى المذهب المختار أن يكون لمعنى البيت مع كون أوله مبدأ كلام ومصدرا بكلمة لها معنى ابتدائىّ أن يكون لمعنى البيت علقة بما قبله ونسبة إليه » [4] ويشرح ألوان هذا التماسك النصّى بأنها إما أن تكون عن طريق

---

(١) منهاج البلغاء : ٢٨٧ .
(٢) السابق : ٣٦٤ .
(٣) السابق : ٢٨٨ .
(٤) السابق : ٢٨٩ .

التقابل أو عن طريق الاقتضاء » ويجب أن يردف البيت الأول من الفصل بما يكون لائقا به من باقى معانى الفصل مثل أن يكون مقابلا له على جهة من جهات التقابل ، أو بعضه مقابلا لبعضه ، أو يكون مقتضًى له مثل أن يكون مسببا عنه ، أو تفسيرًا له ، أو محاكًى بعض ما فيه ببعض ما فى الآخر ، أو غير ذلك من الوجوه التى تقتضى ذكر شيء بعد شيء آخر ، وكذلك الحكم فيما يتلى به الثانى والثالث إلى آخر الفصل » [1] ويشير حازم إلى أن الفصل من القصيدة قد يختم ببيت يكون مهيئا وممهدا للفصل التالى » وربما ختم الفصل بطرف من أغراض الفصل الذى يليه أو إشارة إلى بعض معانيه » [2] ولكنه يفصل اتصال الفصول بعضها ببعض حتى تتماسك القصيدة كلها فى وحدة متلاحمة على أربعة أضرب :

١ — ضرب متصل العبارة والغرض ، وهو : « الذى يكون فيه لآخر الفصل بأول الفصل الذى يتلوه علقة من جهة الغرض وارتباط من جهة العبارة بأن يكون بعض الألفاظ التى فى أحد الفصلين يطلب بعض الألفاظ التى فى الآخر من جهة الإسناد والربط » [3] .

٢ — ضرب متصل الغرض منفصل العبارة ، وهو « الذى يكون أول الفصل فيه رأس كلام ، ويكون لذلك الكلام علقة بما قبله من جهة المعنى .

وهذا الضرب إذا نيط برأس الفصل فيه معنى تعجبىّ أو دعائى أو غير ذلك .. هو أفضل الضروب الأربعة ... وقد يقرن الحرف الرابط بهذا النحو فلا يغض من طلاوته ولا ينقص مما تجده النفس من حلاوته » [4] .

٣ — ضرب منفصل الغرض متصل العبارة ، وهذا الضرب عند حازم منحط عن الضربين السابقين ، وهو محق لأنه لا يجدى اتصال العبارة وانفصال المعانى وعدم تلاؤمها .

---

(١) السابق : ٢٩٠ .
(٢) السابق نفسه .
(٣) السابق نفسه .
(٤) السابق : ٢٩١ .

٤ – ضرب لا توصل فيه عبارة بعبارة ولا غرض بغرض مناسب له بل يهجم على الفصل هجوما من غير إشعار به مما قبله ولا مناسبة بين أحدهما والآخر » فإن النظم الذى بهذه الصفة متشتت من كل وجه » (٢) .

إن هذا التقسيم الذى قدمه حازم القرطاجنى تقسيم تقتضيه القسمة العقلية وهو : « قول إجمالىّ » على حد قوله ، ويخلو من التطبيق وقد تصبح مهمة التطبيق سهلة « لمن له فكر متصرف يستدل به بما ذكر على ما لم يذكر » – على حد عبارة حازم نفسه – فى ضوء قواعد واضحة . ولكن هذا منحى لم يلتفت إليه أحدٌ مع الأسف .

إن الأبيات المعروفة بأبيات الحكمة ، والأبيات السائرة التى جرت مجرى الأمثال فى الشعر العربى – على سبيل المثال – تستعمل وحدها ، ويتناقلها الناس ، ويراها بعضهم ملخصة لمواقف مشابهة للمواقف التى استعملت فيها . هذه الأبيات لم يقلها الشعراء وحدها ، بل قيلت فى قصيدة ، واتخذت موضعها منها ، وشكلت جزءا من بنيتها ووردت فى سياقها متفاعلة مع غيرها مؤثرة ومتأثرة ، ملقية بظلالها على ما يجاورها فى الوقت الذى يسقط عليها أيضا ظلّ من مجاوراتها . والتفسير النصىّ هو الذى يستطيع أن يعيد هذه الأبيات الشوارد إلى سياقها ويفسرها فى ضوء هذا التجاور المتفاعل .

ولقد ساعدت طريقة بناء البيت فى الشعر العربى على هذا الانفراد ، ولذلك اهتم كثير من دارسى الشعر القديم باستقلال البيت حتى يتمكن من هذا الانفراد والتداول فجاء كثير من أحكامهم على النحو الذى سلف بيانه ، ولكن بيت الحكمة المنفرد عندما يراد تفسيره تفسيرا صحيحا لابد من تفسيره فى إطار قصيدته أى من خلال سياقه الذى ورد فيه . ولا يمنع انفراد البيت وأداؤه لمعنى مقبول متداول من أن يكون عنصرا فى جملة تحتوى هذا البيت ضمن مكوناتها .

---

(٢) السابق .

إن قصيدة زهير بن أبى سلمى التى مطلعها :

أمن أم أوفى دِمْنةٌ لم تكلّم　　　بحومانة الدرّاج فالمتثلّم

جاء فى آخرها ثلاثة عشر بيتا كل بيت منها حكمة وحده ، وقد بدأ هذه الأبيات زهير بقوله :

سئمت تكاليف الحياة ، ومن يعش　　　ثمانين حولًا — لا أبالك — يسأم

وشرعت خبرة الثمانين بعد هذا البيت تتقطّر بيتا بيتا من مجرّب محنّك عاش حتى سئم العيش ، وخبر الحياة ورازها ولم يعد له فيها مأرب ، ونصيحته لذلك خالصة غير مشوبة ، وقد أراد أن ينقل هذه الخبرة المتشعبة إلى بنى جنسه تعقيبا على حديث الحرب ورزاياها التى يدفع إليها الطيش والجهالة وعدم الحنكة فتحصد الشباب وتعرك الجميع برحاها الدائرة .

وقد ترابطت الأبيات — برغم استقلال كل بيت فيها بمعناه الجزئى — عن طريق صدورها عن ضمير المتكلم الخبير « سئمت — رأيت — أعلمُ — ولكننى » ، وعن طريق الواو العاطفة التى تجمع الأبيات فى نسق واحد ، وعن طريق صياغتها فى صيغة نحوية واحدة هى أسلوب الشرط ذو الأداة الواحدة (مَنْ) ، وهذا ملمح دقيق فى وسائل الترابط النصّى . على أنه يمكن ردّ هذه الأبيات دلاليا إلى الأبيات السابقة وربطها بالقصيدة كلها ، ومن خلال تبين بنية القصيدة الداخلية ، وإيضاح نسقها الدلالىّ الذى يكمن تحت مظاهر التعبير المختلفة للقصيدة ، يقول زهير [1] :

رأيت المنايا خبط عشواء ، من تُصبْ　　　تمتْهُ ، ومن تخطىء يعمّرْ فيهرَمِ
وأعلم علم اليوم والأمس قبله　　　ولكننى عن علم ما فى غدٍ عمِ
ومن لا يصانعْ فى أمور كثيرةٍ　　　يضرّس بأنياب ويوطأْ بمنْسَمِ

---

(١) شرح ديوان زهير بن أبى سلمى : ٢٨ — ٣٢ وقد اختلفت رواية ابن الأنبارى وابن النحاس شارحى المعلقات فى ترتيب الأبيات .

ومن يك ذا فَضْلٍ ويبخلْ بفضْلهِ على قومه يستغْنَ عنه ويذمم
ومنْ يجعل المعروف من دون عرضهِ يَفِرْهُ ومن لا يتق الشتم يشتم
ومنْ لا يذد عن حوضه بسلاحهِ يهدّم ومن لا يظلم الناس يظْلَم
ومن هاب أسباب المنايا ينلنَهُ ولو نال أسباب السماء بسلّم
ومن يَعْص أطراف الزجاج فإنّه يطيع العوالى رُكبتْ كل لَهْذَم
ومن يوف لا يذمَمْ ، ومن يفْض قلبه إلى مطمئن البرّ لا يتجمجم
ومن يغترب يحسب عدوًّا صديقه ومن لا يكرّم نفسه لا يكرّم
ومهما تكن عند امرئ من خليقة وإن خالها تخفى على الناس تعلم
ومن لا يزل يستحمل الناس نفسَهُ ولم يغنها يومًا من الناس يُسْأم

وقد تعاطفت فى هذه الأبيات ست عشرة جملة شرطية ذات صيغة نحوية واحدة ، وإذن تماثلت هذه الجمل فى بنيتها التركيبية العميقة (أداة شرط + فعل شرط + جواب شرط) واتحدت فيها أداة الشرط (مَنْ) الدالة على الشخص العام ، والتى احتلت وظيفة نحوية واحدة فى الجمل كلها ، ولم تختلف الأداة إلا مرة واحدة فى قوله :

ومهما تكن عند امرئ من خليقة وإن خالها تخفى على الناس تعلَم

ولذلك جاءت (عند امرئ) لتكسب هذه الجملة المغايرة ، الشخصية والعموم ، فهى بمثابة تعويض دلالى عن فقدان (الشخصية العامة) المفهومة من (مَنْ) ، فعبارة (مهما تكن عند امرئ) تساوى (مَنْ + يفْعَل +) . فقد اختلف الإجراء ، أو سطح العبارة ، واتفق عمقها .

وقد توزعت أفعال الشرط فى السطح بين السلب والإيجاب ، وتعادلت فى هذا التوزيع ، لأن هناك أحداثا تترتب على أحداث ، فهى ردود أفعال للحركة ، كما أن هناك أحداثا تترتب على عدم وجود أحداث معينة ، فهى ردود أفعال لانعدام الحركة ؛ فجاءت سبعة أفعال مضارعة مثبتة فى مقابل ستة أفعال مضارعة منفية ،

وفى جملتين فقط جاء انعدام الحركة المستثارة جوابا لحركة إيجابية (ومَنْ يوف لا يُذْمَمْ) ، (ومن يفض قلبه إلى مطمئن البر لا يتجمجم) ، وفى واحدة جاء سلب الحركة مترتبا على سلب الحركة (ومن لا يكرّم نفسه لا يكرّم) ، ومع هذا التنوع الظاهرى نجد هناك وحدة فى الباطن ، فهو تنوع داخل الوحدة ، إذ عمدت القصيدة إلى بنية نحوية واحدة ، وظلت تنوّع فى مكوناتها حتى جاءت هذه الجمل الستّ عشرة التى تبدو منفصلة فى ثلاثة عشر بيتا ، ولكنها فى العمق متحدة .

إن التماثل التركيبىّ قد أدّى إلى التوحّد ، وقد جرى هذا التماثل التركيبى فى كل الأبيات الثلاثة عشرة إلا بيتا واحدًا هو قوله :

وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكننى عن علم ما فى غدٍ عمِ

الذى جاء بعد البيت الذى يكشف فيه السأم من تكاليف الحياة ، وكأنه أراد أن يبين به أن هذه النصائح المتوالية ليست رجمًا بالغيب ، ولا ظنا متجمجما ، ولكنها حصاد تجاريب طويلة وخبرة علم اليوم المعيش والأمس المعلوم ، ولذلك كان هذا البيت تمهيدا للصرامة القاطعة فى الأحكام ، وتوطئة للحسم البادى فى إلقاء هذه الحقائق .

إنّ البيت فى الشعر العربى ، مهما بدا مستقلا فى بنيته الظاهرة من حيث النحو والعروض معًا ، يخضع للبنية الدلالية العميقة لقصيدته ، ومن هنا نرى أن هناك عوامل تعمل على تماسك البيت بقصيدته ، علينا كشفها وتبينها ، وهناك أيضا عوامل سطحية تعمل على استقلاله وانفراده ، وقد حظيت الأخيرة باهتمام كبير فى القديم .

الجملة والبيت فى الشعر الحر :

يمكن رصد عدد من الملامح المميزة للبيت فى الشعر الحر ، كل ملمح منها لا يختص به شاعر معين ، ولا مرحلة معينة ، لأن شعراء الشعر الحر دائبو التجديد ، ولم يتوقفوا عند حدّ بحيث يكون هذا الرصد نهائيا ، فبعض الشعراء

الذين تخلو مثلا عن نظام القافية تماما فى بعض قصائدهم عادوا مرة أخرى إلى الإكثار من القافية فى قصائد أخرى حتى بدت القصيدة أقرب إلى القصائد التقليدية ، وفى الوقت نفسه ضاق بعض الشعراء بالوزن فكسروا كثيرا من الأبيات فى قصائدهم وخلّطوا فى الوزن تخليطا متعمّدا رغبة فى التجديد وحبا لكسر المألوف . وإذا كان الشاعر القديم قد كسر قوانين الاختيار اللغوية من أجل الالتزام الصارم بالنظام الشعرى ليحدث توازنا وتعويضا إذ يكسر نظامًا ليدخل فى نظام أصعب منه ، فإن الشاعر الحر قد يكسر هذين معًا [1] فى الوقت الراهن . وفيما يلى أهم ملامح البيت فى الشعر الحر من خلال تعامل الجملة معه فى نماذج كاملة :

١ – بعض قصائد الشعر الحر يكون البيت فيها قصيرًا قصرًا ملحوظًا ، وتلزم القراءة الشعرية لقصائد هذا النوع أن يقرأ كل بيت وحده ، ولو وصلت بيتا بآخر انكسر الوزن ، ومثالا على ذلك قصيدة صلاح عبد الصبور « أحبك » فى ديوانه « أقول لكم » يقول [2] :

---

(١) انظر فى هذا : قصيدة محمد إبراهيم أبو سنة : « الإسكندرية » فى ديوانه (مرايا النهار البعيد) ص : ٣١ فهى مليئة بهذا النوع من الكسر العروضى المتعمد الذى يعوضه بالإكثار من القافية ، كما يستغل التقارب الإيقاعى بين بحرى المتقارب والمتدارك فيخلط بينهما فى قصيدته : « المدى ينتحب » ص : ١٩ من الديوان نفسه ، وقصيدة : « القريب الذى جاء كالظل » ص : ٧ من الديوان نفسه ويتعمد القلق العروضى فى بداية هذه القصيدة ، وقصيدة : « طائر يحترق » ص : ٢٧ . ومن قبل أبى سنة كان صلاح عبد الصبور أيضا وفى ديوانه : (الإبحار فى الذاكرة) نماذج شتى للقلق العروضى المتعمد ، وكان بدر شاكر السياب ، يقول عن بعض الأخطاء العروضية فى بعض قصائده : « إن إخلال الوزن متعمّد » . ويقول نزار قبانى : « الوزن والقافية ليسا شرطين حتميين فى العمل الشعرى ، إنهما موقف اختيارى . من يريد أن يتوقف عندهما فله ذلك ، ومن لا يريد فيمكنه أن يواصل رحلته ولن يأخذه أحد إلى السجن المهم أن يكون ثمة تعويض موسيقى للفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية ، فإذا استطاع الشاعر أن يقدم هذا البديل الموسيقى فسوف نصغى إليه بكل خشوع واحترام » (انظر : قضايا الشعر الحديث : ٢٤٦ جهاد فاضل) .

(٢) أقول لكم : ٥٣ ، والبيت الأول من القصيدة لا يستقيم وزنه إلا بحذف (لا) الأولى ، وهذه الظاهرة تشبه ما يكون فى الشعر القديم من زيادة حرف واحد أو حرفين فى صدر البيت ويسمى « الخزم » « وليس الخزم عندهم بعيب لأن أحدهم إنما يأتى بالحرف زائدًا فى أول الوزن إذا سقط لم يفسد المعنى ولا أخلّ به ولا بالوزن » ابن رشيق ، العمدة : ١٤١/١ .

لا ، لا تنطق الكلمة
دعها بجوف الصدر منبهمَةْ
دعها مغمغمة على الحلق
دعها ممزقة على الشدق
دعها مقطعة الأوصال مرمية
لا تجمع الكلمه
دعها رماديّه
فاللون فى الكلمات ضيعنا
دعها غماميّه
فالخصب شردنا وجوعنا
دعها سديميه
فالشكل فى الكلمات توّهنا
دعها ترابيّه
لا تلق نبض الروح فى كلمه

وكل بيت من هذا المقطع جملة مستقلة ، ولا يمكن وصله بما بعده لأن ذلك يخلّ بالوزن ، وإن كان البيت الخامس قد انزلق إلى بحر البسيط « دعها مقطّعة الأوصالِ مَرْميّه (١) » فهيأ بذلك إلى أبيات أخرى كل بيت منها يصلح أن يكون نصف شطر من بحر البسيط « لا تجمع الكلمة » و « دعها رماديّه » و « دعها غماميّه » و « دعها سديميه » و « دعها ترابيه » وكل جملة من هذه بدأت بفعل الأمر نفسه « دعها » وجاء البيت التالى لكل منها جملة فى جواب الأمر بُدئت بالفاء التى تربط بين الأمر وجوابه ، وتساوت كل جملة أمر وجوابها مع الجملة الأمرية التالية وجوابها بحيث جاءتْ جملة الأمر نصف شطر من البسيط

(١) لا نتوقع من شاعر مثل صلاح عبد الصبور أن يكون خلطه بين هذه التفعيلات عن عجز وعدم دربة حس موسيقى ، لأنه مقتدر على نظم الشعر من البحور التقليدية ، ولكن هذا – فى رأيى – متعمد منه لإحداث ذبذبة فى نفس المتلقى من جانب ، ولتأكيد التمرد على القوالب التقليدية من جانب آخر .

ذى الضرب المقطوع « مستفعلن فاعِلْ » أو تفعيلة مضمرة من الكامل وتفعيلة حذاء مضمرة « مُتْفاعلن مُتْفا » وجاء جوابها كالشطر الثانى من الكامل الأحذّ ، وقد قابل هذا التنوع التفعيلى تماثل قافوىّ فأحدث توازنا إيقاعيا :

دَعْها رَمَادِيَّهْ فاللون فى الكلمات ضَيّعنا
دعها غماميةْ فالخصب شرَّدنا وجوعنا
دعها سديميةْ فالشكل فى الكلمات توهنا
دعها ترابيةْ لا تلق نبض الروح فى كلمةْ

يعود الشاعر بعد ذلك فى المقطع الثانى من القصيدة فيستقل بالبيت موسيقيا ، ولا يستقبل به من حيث كونه جملة ، فيشعث أجزاء الجملة على بيتين ، ليدعها ممزقة كالتمزيق الذى يطلبه للكلمة ، وبرغم ذلك لا يمكن نطق البيت متصلا بالآخر ؛ فإن ذلك يخل بالوزن ، يقول :

كَمْ مرَّةٍ جاشت بىَ الكلمَهْ
وبدت لعينى وهى تسْتأنى
فوق الشفاه رقيقة تُحْنى
جيدًا ، وتستدنى
خدّين مضمومين فى بَسْمه
وتكاد تغلبنى على قَصْدى
لأقول ما أعْنى
وأفكّ طلّسْمى ، وأجمعَ مِنْ
حَلْقى الشباكَ لتُفلت الكلمَهْ
وأعود أذكر مرةً سلفَتْ
عامين من بأسائها اعترفَتْ
وسقطت تحت سنابك الكلِمَهْ

وتشعيث الجملة حفاظا على البيت هنا يتجاوب مع الدعوة التى ألح عليها فى المقطع الأول إلى عدم جمع الكلمة وإلى تركها رماديه غماميّه سديميه ترابيّه ، فالحسّ الشعرى فرّق مكونات الجملة على أكثر من بيت ، وزاد فى هذا التفريق اللجوء إلى القافية الموحدة « تستأنى — تحنى — تستدنى — أعنى » وزاد فى هذا التفريق كذلك أن أدّى به الأمر إلى الفصل بين حرف الجر ومجروره بالصمت الذى يكون بين إنشاد البيت وتاليه : « وأفك طلسمى وأجمع مِنْ — حَلْقِى الشباك لتفلت الكلمه » فأعطى كل ذلك انطباعا لدى المتلقى بالخوف والتردّد والخشية من تبعات « الكلمة » إذا نطقت ، ولذلك يؤكد مرة أخرى عدم نطق الكلمة ، وتسلك الأبيات والجمل مسلكها الأسلوبى الذى جاء فى المقطع الثانى من محاولة تفريق « الكلمة » وتمزيقها خشية نطقها ، والاستعانة فى ذلك بالقافية المتزاوجة التى توجب الوقف وتلفت الأسماع إلى هذا التوقف :

لا ، لا تنطق الكلمةْ [1]
حتى ولو ماجت بوجه النيلْ
أنسامُ ليلة صيفْ
حتى ولو رفت على أرغولْ
محرورة نغمَةْ
حتى ولو فى الرمل خطّ الإلفْ
حرفين ملويين
حتى ولو طالعت فى عينيه .. فى العمقيْن
قسماتك المحمومة الشفتينْ
وتساءلت شفتاك : ما كلمه
تهدى لخد باسم نعمه
وتنام فى كفين ممدودين
وتطوف أنفاسًا على نهدَيْن
ما أجمل الكلمه .

---

(١) انظر الهامش رقم ٢ فى صفحة ١٩٧

إن الجملة التعجبية الأخيرة فى هذا المقطع « ما أجمل الكلمة » كشفت عن التغلب على كل خشية وتردد ، ونسيان كل خوف أمام تبعاتها ، ودفعت إلى قولها حتى لو أدى ذلك إلى الوقوع تحت سنابكها :

ها قد نسيت حياتك الأولى
والخوفَ والذلّه
ها قد جمعت الحرف جنب الحرف والحرفين
لمعت بشيء دافىء مقلَهْ
وتمدد الإعياء فى الشفتين
وعدا جَسُورٌ كان مغلولا
وسقطت تحت سنابك الكلمَهْ

لقد عادت القصيدة فى مقطعها الأخير كما بدأت فى مقطعها الأول ، كل بيت مستقل بجملته ، أو كل جملة مستقلة ببيت ما عدا الجملة الأولى « ها قد نسيت حياتك الأولى — والخوف والذلّه » . إن عطف الخوف والذلة على « حياتك الأولى » من عطف الخاص على العام ، فالخوف والذلة متضمنان فى المعطوف عليه « حياتك الأولى » غير أنه أراد أن يخصهما دون غيرهما ؛ لأنهما هما اللذان قد تغلب عليهما ، فقد كانا يمنعانه من نطق الكلمة ، ويرعبانه أمامها ، ويجعلانه يدعو إلى تركها منبهمة فى الصدر ، مغمغمة على الحلق ، ممزقة فى الشدق مقطعة الأوصال ، وإفرادهما فى بيت مستقل يلفت الانتباه إليهما وكأنهما — وقد صارا فى بيت واحد — جملة مستقلة . إن نسيان الخوف والذلة داع إلى القدرة على النطق وفك الأغلال وإطلاق الجسور الكامن ليعدو مع خيل الكلمات المنطلقة ، وإذا أدّى هذا الانطلاق الجسور إلى الوقوع تحت « سنابك الكلمة » فذلك خيرٌ ألف مرة من الصَّمْت الخائف المستكين والسكوت الخانع الذليل .

وقد اتحدت بنية كل من المقطع الأول والثالث ، إذ بدأ كل منهما بجملة واحدة هى « لا ، لا تنطق الكلمة » وتوالى فى المقطع الأول فعل الأمر للمخاطب

الواحد ومفعوله (ها) فاتحد الفعل والفاعل والمفعول به « دعها » ولم يختلف سوى الحال ، والجملة المترتبة على الأمر ، فكأن المقطع بهذا جملة واحدة متعددة الأحوال . والإلحاح على فعل واحد يتكرر ثماني مرات يؤكد الخوف من الاقتراب كما يؤكد شدة التعلّق لأن شدة التعلق تدعوه إلى تكرار الأمر « دَعْها .. » . وكذلك حدث في المقطع الثالث ، إذ بدأ بالجملة النهيية « لا . لا تنطق الكلمة » وتوالى بعد ذلك تركيب واحد جُعِل غاية لهذا النهي هو « حَتَّى ولو .. » وتكرر أربع مرات ، وهذا المقطع يؤكد ما أكده المقطع الأول ، ولكنه أخذ يبين جوانب الجذب التي تدعو إلى نطق الكلمة ، وكانت جوانب هذا الجذب أقوى من تماسكه المزعوم فهتف في نهاية المقطع « ما أجمل الكلمة » مع كل هذه التحذيرات .

وأما المقطع الثالث فقد وقع تحت سياق (كم) الخبرية ، التي أتى كل ما بعدها متعاطفا ليعدد عوامل جذب أخرى للنطق بالكلمة ، وتذكر تجربة سلفت إذ استجاب لها مرة من قبل فوقع تحت حوافرها ، وعرف ما يحدث لمن يسقط تحت سنابكها .

إن إغراء الكلمة لا يقاوم ، وفي سبيلها يطرح كل خوف ، وكل إحساس بالذل ، وإذا كانت تجربة الوقوع في أسرها مؤلمة ؛ فإنها تجربة تدعو إلى التكرار ، ولذلك جاءت الجمل في المقطع الأخير تقريرية توحي بالوصول إلى قرار تحمل التبعية والسعادة بالوقوع مرة أخرى تحت سنابك الكلمة الجموح .

ليس قصر الأبيات دليلا على قصر الجملة بالضرورة ، فقد تكون الأبيات قصيرة ، والجمل قصيرة كذلك ، وقد تكون الأبيات قصيرة ، وتكون الجملة طويلة موزعة على أكثر من بيت وهنا يوقف على نهاية البيت ، فيكون هذا وقفا داخل الجملة ، وبذلك تتوزع الجملة الواحدة لغرض مقصود وغاية دلالية تراد ، ويتوقف هذا الغرض الدلالي على السياق الخاص الذي تجرى الجملة الموزعة في مجاله .

ومن الملاحظ أن الجمل التى تحمل شحنة دلالية معينة تكون مكثفة وقصيرة ، ولذلك نلاحظ أن فى هذه القصيدة جملتين حصلتا على قدر كبير من التركيز ولذلك تكررت كل منهما فى القصيدة ، كانت الجملة الأولى هى « لا . لا تنطق الكلمة » وهى التى افتتحت بها القصيدة والمقطع الثالث ، والجملة الثانية هى « وسقطت تحت سنابك الكلمة » وهى التى ختم بها المقطع الثانى ، والمقطع الأخير ، وقد احتوت كل من الجملتين على « المفردة » التى استولت على هذه القصيدة كلها وهى « الكلمة » التى وردت فى القصيدة بلفظها اثنتى عشرة مرة وبضميرها ثمانى عشرة مرة . والقصيدة كلها محصورة فى إطار هاتين الجملتين ، لأن إحداهما فى أول القصيدة والأخرى فى آخرها وتجاورتا فى وسط القصيدة على هذا النحو (أ — ب أ — ب) الأولى نَهْىٌ والأخرى سقوط فى المنهىّ عنه .

وفى قصيدة لأحمد عبد المعطى حجازى بعنوان : « مقتل صبى » [1] نجد البيت قصيرا ، والجملة فيه قد تكون قصيرة ، وقد تطول موزعة على عدد من الأبيات ، ولكن « الجملة المفتاح » مركزة مكثفة تظهر فى افتتاحية القصيدة وتتكرر مرة أخرى ، وتأتى معها جملة قصيرة أخرى تشكل معها زاوية الارتكاز ، ومركز الإشعاع الدلالى فى القصيدة كلها . يقول :

الموت فى الميدان طن
الصمت حط كالكفن
وأقبلت ذبابة خضراء
جاءت من المقابر الريفية الحزينه
ولوّلَبَتْ جناحها على صبى مات فى المدينه
فما بكت عليه عين
الموت فى الميدان طن
العجلات صفرت توقفت

---

(١) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى : ١٤٣ .

قالوا ابن منْ
ولم يجب أحد .
فليس يعرف اسمه هنا سواه
يا ولداه
قيلت وغاب القائل الحزين
والتقت العيون بالعيون
ولم يجب أحد
فالناس فى المدائن الكبرى عدد
جاء ولد
مات ولد
الصدر كان قد همد
وارتد كف عضّ فى التراب
وحملقت عينان فى ارتعاب
وظلّتا بغير جفْن
قد آن للساق التى تشردت أن تستكن
وعندما ألقوه فى سيارة بيضاء
حامت على مكانه المخضوب بالدماء
ذبابة خضراء

إن الجملة التى افتتحت بها القصيدة جملة قصيرة « الموت فى الميدان طنّ » ، وهى تحمل بؤرة الحدث المأساوى فى القصيدة ، وطنين الموت (ولاحظ أن الطنين للذباب) هو الذى استدعى ما بعد هذه الجملة ، فالصمت والكفن والذبابة الخضراء [1] والمقابر وبكاء العين ، وتتكرر هذه الجملة مرة أخرى فيأتى

(١) هناك أسطورة تتردد بين أطفال الريف المصرى تقول : إن روح الميت تتمثل فى ذبابة خضراء تحوم فى الأماكن التى كان يرتادها الميت فى حياته .

بعدها الجمل التى تقص الحادثة . وهناك جملة أخرى تعد من المرتكزات الضوئية فى القصيدة وهى « ولم يجب أحد » وتتكرر أيضا مرتين . ولو وضعنا هاتين الجملتين متجاورتين هكذا « الموت فى الميدان طنّ ، ولم يجب أحد » لأفادتا أهم عناصر الدلالة فى القصيدة كلها ، فطنين الموت لهذا الصبى الريفى الغريب فى المدينة صوت مكتوم حزين كئيب مستوحش لا يأبه له أحد ولا يهتم به أحد ، وكل ما يظفر به من اهتمام عبارة أسيفة « يا ولداه » يقولها عابر يغيب فى الزحام لأنه لم يجب أحد .

لقد جاءت الجمل فى هذه القصيدة كلها جملا قصيرة ، كل بيت منها بجملة ، وعندما يتعاطف بيتان ، فإنه يكون من عطف الجملة على الجملة ، ولم يطل فى هذه القصيدة سوى الجملة الأخيرة التى وزعت على ثلاثة أبيات ، كل بيت منها ينتهى بقافية متفقة مع البيتين الآخرين :

وعندما ألقوه فى سيارة بيضاءْ
حامت على مكانه المخضوب بالدماءْ
ذبابة خضراءْ

وهذه الجملة الختامية المجزأة تكشف عن حسرة وحزن عميقين يؤديان إلى تقطع النفَس ، وتوحى بعدم القدرة على نطْق الجملة دفعة واحدة ، ويساعد على ذلك تقطيعها بقافية ممدودة « بيضاء — بالدماء — خضراء » وكأنها تلفت الأسماع إلى هذه الألوان التى اختلطت وتمازجت ، والمدّ فى هذه المفردات يوحى بالندب على هذه الفاجعة التى اغتيلت فيها البراءة تحت عجلات الحياة الصاخبة ولم تبك عليها عين ، ولم يتعرّف عليها أحد .

إن طول الجملة أو قصرها مرتبط دائما بالموقف الذى تكون فيه . والسياق هو الذى يدعو إلى التوافق الأسلوبى فى صياغتها ، ولذلك لا يصح فرض معايير معيّنة ، ويجب تفسير كل حالة فى سياقها .

٢ – هناك قصائد فى الشعر الحرّ تطول فيها الأبيات طولًا ملحوظا بحيث لا تكون هناك وقفة فى وسط البيت حتى تصل القراءة الموصولة إلى القافية ، وبهذا تكون القصيدة أربعة أبيات أو خمسة ، وبعض الشعراء يغالى فى هذا الضرب فتصير القصيدة كلها بيتا واحدًا .

والشعراء الذين تطول أبيات قصائدهم هذا الطول يلتزمون غالبا بقافية موحدة فى هذه الأبيات القليلة ، ومرة أخرى أقول إن هذا الملمح لا تجده عند شاعر واحد ، فكما نجده عند صلاح عبد الصبور – مثلا – فى قصيدته « توافقات » فى ديوانه « شجر الليل » نجده كثيرا عند محمود درويش والبياتى وفاروق شوشة وغيرهم . وسوف أتناول قصيدة فاروق شوشة [1] « يقول الدم العربى » تمثيلا لهذا الاتجاه ، فى هذه القصيدة يوجد خمسة أبيات فقط ، كل بيت منها يبدأ بعبارة واحدة هى : « أخيرًا يقول الدم العربى » ما عدا البيت الرابع الذى لا يبدأ بها ، ولكنه يعد امتدادا لمقول القول فى البيت السابق عليه . والظرف الذى تبدأ به العبارة المكررة « أخيرًا » – بلفظه ووظيفته النحوية – يوحى بأن مظروفه طال انتظاره ، وبأن « الدم العربى » كان يكابر لفترة طويلة ، وكان ينكر هذا القول الذى يقوله الآن ، ولكنه قُهر وغلب على أمره ، وها هو الآن يعترف اعتراف المنكسر المهزوم .

والبيت الواحد فى هذه القصيدة – وما يماثلها – موزع على عدد من الأسطر ، كل سطر منها لا يستقل – فى الغالب – بتفعيلاته ، ولكن لابد من وصله بما بعده حتى تستقيم التفعيلات ، إلى أن ينتهى البيت بالقافية . وكل بيت بالطبع يستوعب عددا من الجمل التى تسقط بين كثير منها الروابط اللغوية مثل حروف العطف أو التعليل أو غيرها اعتمادا على وقوع كل هذه الجمل تحت كونها مقولة للفعل « يقول الدم العربى » .

(١) فى ديوانه : « يقول الدم العربى » ٧ – ١٢ (الطبعة الأولى ١٩٨٨ م) .

والبيت الأول فى هذه القصيدة قصير بالقياس إلى الأبيات الأربعة التالية ، وهو يعد افتتاحية للقصيدة ممهدة ، والجملة التى ترد فيه قد تكون ملخصة للمأساة التى يتحدث عنها :

أخيرا ،
يقول الدم العربيّ :
تساويت والماءَ
أصبحت لا طعمَ ،
لا لون ،
لا رائحة !

وتلاحظ أن التوزيع الكتابى محكوم بدقة ، فبرغم أن هذا كله بيت واحد نجده موزعا على ستة أسطر ، ومفهوم هذا التوزيع الكتابى أن يكون هناك وقفة مرئية للقارىء ، لكى يتأمل كل سطر منها على حدة ، وجملة « تساويت والماءَ » تشير إلى ذروة المأساة التى تحتاج إلى تفصيل ، وهى تعتمد فى ناتجها الدلالى على العبارة التى تتداول بين الناس فى التدليل على التلاحم وقوة الصلات « الدم لا يمكن أن يكون ماء » ، وليس هذا تهوينا من شأن الماء ، فمن الماء كل شىء حى ، ولذلك تبدل من هذه الجملة الجملة التالية وهى : « أصبحت لا لون ، لا طعم ، لا رائحة » فتحدد الصفات التى تساوى فيها الدم مع الماء . وهذا البيت — إذن — جملة واحدة ، ولكنها وزعت كما نرى من أجل لفت الانتباه إلى كل وحدة كتابية من هذه الوحدات . وقد جاءت جملة « لا طعم » خبرا لأصبحت ، فجاءت معها فى سطر واحد ، واجتزىء منها الرابط اعتمادًا على فهمه من التساوى مع الماء ، فلم يقل : « أصبحت لا طعم لى مثله » وجاءت جملة « لا لونَ » وحدها ، وبعدها جملة « لا رائحة » بدون رابطة من أدوات العطف فكأن هناك « أصبحت » مضمرة ، وعدم ذكرها هنا يوحى بأن الدم أصبح متساويا مع الماء فى فقدان الطعم واللون والرائحة دفعة واحدة ولذلك تغنى « أصبحت » الأولى ، وتبدل الجمل التالية من السابقة فيقوم هذا القطع والوصل

فى آن واحد ، القطع عن طريق التوزيع الكتابى الذى استعملت فيه علامات الترقيم بدقة ، والوصل عن طريق الترابط النحوىّ .

ثم يبدأ البيت الثانى بما بدأ به البيت الأول « أخيرا ، يقول الدم العربى : » فيشعرنا هذا بأننا فى إطار الجملة الأولى نفسها ، وهذا ضرب من التماسك النصىّ الدقيق ، وإذا كان مقول القول هنا مختلفا فى لفظه فإنه متفق مع المقول السابق فى مجاله الدلالى :

أخيرًا ،
يقول الدم العربىُّ :
أسيلُ ..
فلا يتداعى وراقُ النخيلُ
ولا ينبت الشجر المستحيلُ
أسيلُ
أروّى الشقوق العطاشَ ،
وأسكب ذاكرتى للرمالِ ،
فلا يتخلق وجه المليحةِ ،
أو حلم فارسها المستطارِ ،
وأنزف حتى النخاع ،
وينحسر المدُّ ،
تنبتُ فوق حجارتكمْ ،
مُدُنًا تتمدّد أو تستطيلُ
وتأكل ما يتبقّى من الأرضِ ،
لكنّها أضرِحَة !

لقد تساوى الدم مع الماء ، وها هو ذا يسيل كما يسيل الماء ، ولكنه لا يترتّب على سيلانه ما يترتب على سيلان الماء ، فسيولته لا تنبت شجرا ،

ولا يتداعى لها نخل . إن الأرض لا تتشرب الدم المسفوك ، لأنه يتخثر فوقها ولذلك يسيل الدمُ – الماءُ يروّى الشقوق العطاش فلا يتخلّق وجه « المليحة » .

إن الدم لا ينبت شجرا ، وإن الماء لا يساعد على تخلق وجه المليحة (الحرية) . وهذا الدم لم يعد دمًا خالصا ، ولا ماء خالصا ولذلك تعطل ما يترتب على كل منهما : الدم ، والماء ، فلا حرية ولا شجر ، وأصبح كل شيء مواتا وعدما وليست هذه المدن التى تتمدد أو تستطيل سوى أضرحة تحوى فى داخلها أمواتا .

ومن الملاحظ هنا أنه عندما طال البيت اعتمد على التقفية الداخلية « أسيل – النخيل – المستحيل – تستطيل » لكى يكسر حدّة تتابع التفعيلات دون تقفية ، حتى تأتى القافية الأصليّة للبيت ، وهى متفقة مع قافية البيت الأول « رائحة – أضرحة » غير أن الأولى مؤسسة والثانية غير مؤسسة ، وتوافق القوافى فى هذه الأبيات الطويلة يؤدى إلى ضرب من التماسك الصوتى بين أجزاء القصيدة .

ويبدأ البيت الثالث بالبداية نفسها التى بدأ بها البيتان الأول والثانى « أخيرًا يقول الدم العربيّ » ويختلف مقول القول فى مفرداته ، ولكنه يتماسك مع سابقه من حيث الاتفاق فى المجال الدلالى ، ففى البيت السابق كان الدم لا ينبت شجرا ولا يتخلق به وجه « المليحة » وفى هذا البيت يقول : « أسرجت خيلى بقلب العراء وخيمتُ فى نقطة الجذب » ووجوده فى نقطة الجذب يجعله يدور حول نفسه ويتشرنق فى ذاته ويحكم أغنيته وينتشى لنفسه ولكنه مع ذلك يحاول ادعاءً أن يطاول كل الدماء المخصبة :

أخيرًا
يقول الدم العربى : اكتفيت
تجاوزت جسر الشرايين ،
أسرجت خيلى بقلب العراءِ ،
وخيمت فى نقطة الجذب

أحكمت أغنيتى
وانتشيت لنفسى
وقلت :
أطاول كل الدماء التى أنضجتها الحرائق ،
كل الدماء التى أهرقتها الملاحم ،
كل الدماء التى اعتصرتها المآدبُ ،
فاخرت أنى الوحيد الذى
جعلوا من بقاياه خاتمة للبكاءِ
وفاتحة للغناءِ
ومن رئتى مذْبَحة !

وقد جاءت هذه القافية « مذبحه » كأنها فاصل لهذا البيت الطويل الذى يشمل البيت الثالث والرابع معًا ، لأن البيت الرابع لا يبدأ بما بدأ به كل بيت « أخيرا يقول الدم العربى » ، ولكنه يواصل قوله الذى يترتب على إسراج الخيل بقلب العراء حيث لا معارك ، ونصب الخيمة بنقطة الجدب حيث لا أمل فى إخصاب ، فيغوص « بذاكرة الرمل » المجدب وهى ذاكرته التى سكبها من قبل للرمال ، والرمل هنا رمز للأحلام الضائعة والأمانى المخيبة ، ولكنه مع كل هذا الإخفاق والخيبة يحاول أن يتمسك بملامح وجه « العروس » التى تخطفها الموت والقاتل الهمجىّ ، والعروس هنا هى « المليحة » التى سال من قبل فلم يتخلق وجهها « أحكمت فوق ملامحها قبضتى واسترحت » ويحاول أن يتطلع إلى المستقبل :

أغوص بذاكرة الرمل
وجهى عروس تخطفها الموت
والقاتل الهمجىّ
تغيب ملامحها
ويغيب الهوى العربىّ

قاومْت
فانفلتت فىّ فقّاعةٌ
وانطفأتُ
تشاغَلْتُ
أحكمت فوق ملامحها قبضتى
واسترحتُ ،
أغوص بذاكرة الرعْبِ ،
وجهى سحابةُ يتْمٍ ،
تعشش فى كل بيتٍ
وتترك بعض عناكبها فى تراب الملامح
وجهى الذى يتشكل فى كل حالٍ
ويلبس أقنعة لا تبوحُ ،
وينظر فى رحم الغيب
ماذا تجنّ الغيومُ ؟
وماذا تقول البروقُ ؟
وماذا تخبىء عاصفةٌ فى العُروقِ
ودمدمةٌ فى الرءوسِ
وأشبهت الليلة البارحَةَ !

لقد توالت الأفعال فى هذا البيت فملأته حركة ، ومع كل السلبيات التى تمثلت فى ذاكرة الرعب ، وسحابة اليتم التى تعشش فى كل بيت ، والعناكب التى تتركها فى الملامح ، يتشكل وجه الدم ويلبس أقنعة لا تكشف عما تحتها ويحاول أن « ينظر فى رحم الغيب » ليستطلع ما تجنّ الغيوم والبروق والعواصف الكامنة فى العروق والدمدمات التى فى الرءوس .

ولكن تأتى الجملة الأخيرة فى البيت فتجهض هذا التطلع المرعوب الخائف. وتجعل من هذه المحاولة حركة محبطة كسابقاتها « وأشبهت الليلة البارحة » .

وهذا البيت على طوله جملتان **أولاهما** : « أغوص بذاكرة الرمل » وما تعلق بها ، **والأخرى** : « أغوص بذاكرة الرعب » وما تعلق بها . واتفاق الفعل يجعلهما كأنهما جملة واحدة ، فكل منهما غوص بالذاكرة ولكن فى حالة مختلفة . ولذلك جاءت الجملة القصيرة الأخيرة من غير بنية هاتين الجملتين المضارعتين « وأشبهت الليلة البارحة » لتهدم ما ترتب على الغوص بذاكرة الرمل وذاكرة الرعب ، وهو هدم متوقع لأن الغوص بذاكرة الرمل غوص بلا أمل ، والغوص بذاكرة الرعب غوص خائف متردد مذعور .

ويبدأ البيت الأخير بالبداية نفسها « أخيرًا يقول الدم العربى » ولكن الدم العربى هنا ينعت بنعوت متضادة متنافرة فهو « مسافر عبر العواصم » وهو متناثر فى كل أرض » ولكنه مع هذا « متجمع خلف الحواجز » فهو إذن سفر مقيّد ، وتناثر مكبّل ، ونتيجة لذلك يعلن « التعب » ويتكرر الفعل « تعبت » أربع مرات وفى كل مرة يكشف سببا من أسباب هذا العناء :

أخيرا ،
يقول الدم العربى المسافر عبر العواصم
والمتجمع خلف الحواجز
والمتناثر فى كل أرض :
تعبت
وهذى بقية لحمى ،
وهذى هوية جلدى
وبعض ملامح أرضى التى سكنت فى العيون ،
تعبتُ
فمن يحمل الآن عنى بقية يومى ،
وأشلاء حلمى ،
وبعضى ..
تعبت ..

الدروب يلاحقها الموتُ
يسكنها الصمتُ
القلبُ يملؤه القهر ،
والشاحنات الرجيمة ترتد عبر الزوايا
شظايا
تعبت
المدى لا يُبينُ
الصدى لا يُبين
ووجهى ما زال منسحقا
فى جبين المرايا
تلاحقه اللعنة الجامحة !

إن تكرار « تعبت » يجعل البيت عددا من الدوائر الصغرى التى تبدأ من نقطة واحدة ، وبذلك يتشاكل بناء البيت الواحد من بناء القصيدة كلها التى هى عبارة عن عدد من الدوائر الكبرى التى تبدأ من نقطة واحدة هى : « أخيرا يقول الدم العربى » فالجمل فى هذه القصيدة دائريّة ، أو كثير منها كذلك تعتمد التكرار وسيلة لهذا الدوران الجزئى ، والأبيات فيها دائرية كذلك تعتمد التكرار وسيلة لهذا الدوران ، ولذلك فكل بيت — برغم تعدد الجمل فى داخله — جملة واحدة ، لأن هذه الجمل المتعددة كلها مقول للفعل « يقول » والقائل فيها جميعا واحد وهو : « الدم العربى » .

والقصيدة — بالطبع — يمكن أن تحلل دلاليا من زوايا متعددة ولكننى اقتصرت هنا على جانب التشكيل العروضى ممثلا فى البيت ، وجانب حدود الجملة ، وهما بعض العوامل المنتجة للدلالة فى القصيدة .

وقد لاحظنا أن الشاعر هنا قسّم البيت على عدد من الأسطر ، وغلب على كل سطر منها أن يكون وحدة دلالية صغيرة ، ولكن بعضها لم يكن كذلك فمثلا :

« تنبت فوق حجارتكم / مُدنًا تتمدد أو تستطيل » كتبت على سطرين وهى وحدة دلالية واحدة ، وكذلك « وجهى سحابة يتم / تعشش فى كل بيت / وتترك بعض عناكبها فى تراب الملامح » كتبت على ثلاثة أسطر ، وكذلك « والشاحنات الرجيمة ترتد عبر الزوايا / شظايا » كتبت على سطرين ، وكذلك « ووجهى ما زال منسحقا / فى جبين المرايا / تلاحقه اللعنة الجامحة » كتبت على ثلاثة أسطر . وقد بلغت حدة التقسيم الكتابى مدًى جعل الشاعر يفصل بين الاسم الموصول وصلته فى قوله : « فاخترت أنى الوحيد الذى / جعلوا من بقاياه خاتمة للبكاء / وفاتحة للغناء / ومن رئتى مذبحة » . وهذا التقسيم الكتابى معتمد على أن البيت وحدة عروضية واحدة .

٣ – وهناك عدد من القصائد اصطنعت البيت الطويل وحدة عروضية ، ولكن الشعراء لم يقسموا بين وحداته الدلالية كتابة ، وآثروا كتابة البيت كله فى فقرة واحدة متصلة ، فعل البياتى هذا فى بعض قصائده ، وقد زاوج أحيانا بين البيت الطويل يكتبه على هذا النحو ، والبيت القصير فى قصيدة واحدة ، ولم يلتزم بقافية فى أبيات القصيدة ، وقصيدته « دم الشاعر »(١) مثال على هذا التزاوج ، سأنقل منها المقاطع التالية :

– ١ –

صوت الشاعر فوق نحيب الكورس يعلو ، منفردًا ،
منحازًا ضد الموت ، وضد تعاسات البشر الفانين ، بنار
سعادته السوداء يجوب العالم ، منفيا يتطهر ، لا اسم له ،
وله كل الأسماء ، بقانون أزلى يتحول ، يقتل هذى الوحشة
يقضى بالشعر عليها ، كم هو شرير أن يسكنك الشعر :
« إلهى ، بين يديك أنا قوس فاكسرنى » ، ومحب محبوب ،

---

(١) ديوان مملكة السنبلة : ٤١ (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ م) .

فاهجرنى ، كم هو شرير هذا الحبّ القاسى لا اسم له ،
وله كل الأسماء ، فتيا كالريح على أبواب المدن المسحورة
يأتى أو لا يأتى ، كرماد حريق يتوهج فى قلب الشاعر
منطفئا أو مشتعلا ، يولد مبتورا أو مكتملا ، ينمو فى
أدغال النفس الوحشية طفلا ، يحبو فى أصقاع النور ،
ليشعل نار الإبداع .

— ٢ —

كم هو شرير أن يسكنك الشعر ويعلو صوتك فوق
نحيب الكورس ، منفردا ، يأخذ بالألبابْ .

— ٣ —

ينخر سُوسُ الكلماتِ
الكتب الصفراءْ .
فعلامَ الضجة فى سوق الوراقين ، علام يزايد هذا الوزّانْ ؟

فالبيت الأول اشتمل على مائة وخمس تفعيلات توزعت على تسع عشرة جملة ، لم يفرق بينها سوى علامات الترقيم التى لم تراع نهاية الجملة دائما بل راعت الوحدة الدلالية الصغرى أحيانا كوضع الفاصلة قبل كلمة « منفردًا » وبعدها . ولم تتقاطع الجمل مع البيت . وبالطبع لا يمكن قراءة كل هذا البيت فى نفس واحد ، ولابد إذن من التوقف أثناء قراءته ، وعلى قارئه أن يختار بنفسه نقطة التوقف ، وسيكون وقفا اضطراريا على كل حال . وَتتابُع الجملِ على هذا النحو مقصود من الشاعر ، فهو يريد من قارئه أن يستمر فى القراءة ، وإذا توقف عند نقطة ما فإنّ وقفه يكون وفقا لاختياره الخاص ، وبذلك يشارك المتلقى الشاعرَ فى إنتاج دلالة النص .

وعلى حين كان البيت الأول على هذا النحو من الطول كان البيت الثانى

قصيرا بالنسبة له إذ لم يتجاوز أربع عشرة تفعيلة ، وكان جملة واحدة ، وجاء البيت الثالث أقصر من سابقه ؛ إذ جاء جملة بسيطة من ست تفعيلات ، ولكن هذه الجملة البسيطة كتبت على سطرين فصل فيها بين الفعل والفاعل فى سطر « ينخر سوس الكلمات » والمفعول به فى سطر مستقل « الكتب الصفراء » .

مما لاشك فيه أن الشعراء — وخاصة المجيدين منهم — لا يُقدِمون على شيء دون أن تكون له دلالة خاصة ، ولاشك أنه من خلال سلوكهم على هذا النحو أو غيره قد يرسخ تقليد على مدى الزمن تصبح له دلالته الخاصة ، ولكن هذا التنوع المتعدد فى أسلوب كتابة الشعر الحرّ يجعل من محاولة « التقعيد » عبثا ، وتكاد كل قصيدة تصبح ذات ملمح خاص بها ، ولا بأس أن يكون الأمر كذلك ، لكن لابد أن يكون ثمة قدر مشترك من التقاليد الفنية الثابتة المستقرة التى تسوّغ جمع هذه القصائد تحت نمط معين .

وقضية التوزيع الكتابى فى الشعر الحر قد جمحت ببعض الشعراء جموحا لا يمكن معه أحيانا تفسير ما يصنعون تفسيرًا يكافىء هذا الصنيع . صحيح أن كل قصيدة عمل مستقل بذاته ، لكنّ كونها « قصيدة » مع غيرها من القصائد يلزم أن تكون مثل غيرها فى عدد من الثوابت تتمثل فى مجموعة من الأنظمة المعينة ، لا أن يكون لكل قصيدة قواعدها الخاصة بها وحدها فى كل شيء .

لقد حاول الشاعر القديم أن يبدع من خلال التمسك بقالب معيّن ، وتفنن فى ذلك ضروبا من التفنن ، وكذلك فعل الشاعر المعاصر الذى التزم بهذا القالب ، أما الشاعر الذى يكتب الشعر الحر فقد خرج على هذا القالب ، وراح يبحث عن شكل للقصيدة الحديثة ، وما زال يبحث حتى الآن ، إنه خرج ولم يعد .

خاتمة

حاولت من خلال الصفحات السابقة أن أتبين دور النحو في البناء الشعرى ، واخترت لهذا « الجملة » منطلقًا في التعامل بوصفها الوحدة المركبة ذات الدلالة المفيدة ، وبوصفها الغاية التي تسعى إليها كل دراسة لغوية ، وبوصفها الوحدة الصغرى التي يتألف منها النصّ مهما صغر أو كبر ، ولم أتحدث — بالطبع — عن مكونات الجملة أو أجزائها التي تأتلف منها ؛ لأن الحديث عن هذه القضايا ليس من مهمة هذا الكتاب ، ولكنه مهمة كتب قواعد النحو وهي بحمد الله كثيرة متنوعة .

ولما كانت الجملة في الشعر تخضع لعدد من الضوابط والقيود التي لا تخضع لمثلها في النثر فقد حاولت كذلك أن أتعرف أثر هذه الضوابط على الجملة . ومن المعروف أن هذه الضوابط تتمثل في الوزن والقافية ، والوزن في الشعر محكوم بعدد معين من المقاطع الصوتية المعينة التي تتوالى بنظام مخصوص مثلت صورته التجريدية « تفعيلات » البحر الشعرى المعين ، والقافية يمثلها مقطع صوتى واحد أو أكثر يتردّد في نهاية كل بيت ويضع ختاما صوتيا لهذه المقاطع المتوالية في الشعر الذى يطلق عليه « شعر البيت » ، ولذلك كان هذا التحديد مُغْريًا بتتبع أثر هذا على الجملة التي لا تخضع في النثر لمثل هذا التحديد ، ولذلك حاولت أن أقف على التقاطع الذى يحدث بين الجملة والبيت وزنا وقافية ، وبيان أثر هذا التقاطع على البناء الشعرى ، ورأيت أن هذا جانب إجرائي يختلف فيه شاعر عن آخر ، وثمة مرونة كبيرة قدمها النظام اللغوى في العربية لكى يتمكن الشعراء من استغلالها . والجملة العربية في الشعر مع محافظتها على مكوناتها الأساسية تستطيع أن تجرى عددا من التبادل الموقعى بين أجزائها فيستقيم بذلك البيت شعريا من جانب وينتج عن هذا التبادل دلالة إضافية تكتسبها الدلالة الأصلية للجملة من جانب آخر فيغنى النص الشعرى بهذا غناء دلاليا متعدد الأبعاد والإشعاع .

ولم أفصل بين القافية والوزن إلا من أجل محاولة تبين الخصائص الخاصة التى يُضْفيها كل منهما على بناء الجملة فى الشعر ، وإلا فإن البيت بوزنه وقافيته شيء واحد ، بل أستطيع القول إن البيت بوزنه وقافيته وبنائه اللغوى بكل ما يمثله هذا البناء اللغوى من أصوات ومفردات وتراكيب شيء واحد ؛ ومن هنا يدخل فى إنتاج الدلالة للبيت كل هذه المكونات معًا بما فيها الوزن والقافية ، ومن هنا يكون البيت غالبا وحدة دلالية فى القصيدة بجانب كونه وحدة « موسيقية » أو بالأحرى « وحدة عروضية .

وقد قرنت شعر التفعيلة أو الشعر الحر فى التمثيل والتحليل بشعر البيت وهو الشعر بالشكل العروضى الموروث ، وكانت النتيجة برغم تحرر هذا اللون من الشعر من قيد القافية ومن الالتزام بالشكل العروضى الموروث أن هذا اللون من الشعر يحدث فيه على مستوى بناء الجملة ما يحدث فى الشعر القديم ، وذلك لأنه يلتزم الوزن ، وهذا فى حد ذاته كفيل بإيجاد هذا التشابه فى الظواهر اللغوية ، لأن الجملة فى العربية لها حدّ أدنى تلتزم به ولا تقل عنه وهو تحقق طرفى الإسناد الذى تنعقد به الجملة ، وليس لها حد أقصى تلتزم به ، فالجملة من حيث الطول أكثر مرونة من البيت فى الشعر بشكليه القديم والجديد ومن هنا ظل تطابق البيت مع الجملة متوقفا على ما يريده الشاعر أو على قدرته فى الإفصاح والبيان ، فقد يأتى بأكثر من جملة فى البيت الواحد ، وقد يكون البيت بعض جملة ، وهنا يكون للوقف على القافية دلالته التى ينبغى التنبه إليها لأنه وقف مقصود قبل بلوغ الجملة تمامها ، ويُفسَّر ذلك فى إطار القصيدة كلها بوصفها نصًّا واحدًا بين أجزائه تفاعل حىّ وتأثير متبادل .

ويثبت التحليل الخاص بكل قصيدة على حدة أن مجموعة القواعد التى تستخدمها القصيدة سواء أكانت قواعد لغوية (صرفية ونحوية) أم قواعد شعرية (من حيث الوزن أو القافية) لا تنتج الدلالة نفسها التى تنتجها هذه القواعد ذاتها فى قصيدة أخرى بحيث لا يقال مثلا إن قافية العين تفيد كذا وكذا أو إن بحر الطويل يفيد كذا وكذا ، أو إن استخدام الجمل الاسمية يؤدى إلى كذا وكذا

أو إن كثرة استعمال الظرف أو الحال إلخ تفيد كذا وكذا ، فإن اللغة لو كانت هكذا لما كان ما يفعله الشعراء إبداعًا ولأصبح كل متكلم قادرا على إبداع كهذا .

ويثبت التحليل أيضا أن هذه القواعد بنوعيها النحوى والعروضى لا تكون بمنأى عن إنتاج الدلالة الخاصة بالقصيدة لأن كل جانب من الجوانب على مستوى الأصوات والصيغ والمفردات والتراكيب والوزن الشعرى الخاص واختيار القافية المعينة يتعاون مع الآخر ومن هنا يكون إنتاج الدلالة حاصلا لعدد كبير من التوافقات التى تتآزر وتصنع سياقا معينا يساعد بدوره على توجيه فهم الجزئيات فى إطار النصّ كلّه .

قد يستعمل الشاعر قافية ما أو وزنا ما فى قصيدة فيكون لكل منهما دلالة معينة ، وقد يستعمل النعوت مثلا أو الأحوال أو ما شئت من مكونات الجملة فى قصيدة فيكون لها دلالة معينة ، ولكن هذه الاستعمالات بأعيانها لا يكون لها الدلالة نفسها فى قصيدة أخرى ؛ لاختلاف السياق من قصيدة إلى أخرى ومن هنا لا يصح فرض قواعد جامدة فى الإبداع الشعرى .

للأسباب السابقة أخذت الدراسة جانب الوصف ، والتحليل لبعض القصائد القديمة والحديثة ، وكما تناول التحليل قصائد من شعر امرىء القيس والنابغة وطرفة بن العبد والأعشى والمتنبى تناول كذلك قصائد من صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب وأحمد عبد المعطى حجازى وأمل دنقل وفاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة . وفى بعض الأحيان كان التحليل يتوقف عند الظاهرة التى يريد كشفها وتجليتها ، كما كان يتسع فى بعض الأحيان لتقديم تفسير للقصيدة كلها ، وفى كل حالة كان المدخل هو بناء الجملة فى الشعر .

وقد أثبتت لى هذه التجربة كما أثبت لى غيرها من قبل أن طاقة النحو قوية ، وأنها مبدعة إذا أحسن استغلالها من قبل الشعراء ، وأنها يمكن أن تكون مدخلا صحيحا لفهم النصوص وتفسيرها إذا أخذنا فى مفهوم النحو أنه تفاعل خلاق مع المفردات التى تشغله والسياق الذى يرد فيه .

وقد أثبتت لى هذه التجربة كذلك كما أثبت لى غيرها من قبل أن طاقة النحو تتجلى أظهر ما تكون فى النصوص الأدبية ، ومن هنا كانت الدعوة ، التى أرجو لها أن تتحقق ، إلى توجه الدرس النحوى حتى على مستوى النحو التعليمى إلى النصوص الأدبية الجيدة ، ولا غرو أن اتجه النحويون القدماء - رضى الله عنهم - إلى النص القرآنى والنصوص الشعرية العالية فجعلوها مناط التطبيق الموسع أحيانا كما جعلوا منها شواهدهم . إن التوجه إلى النصوص الأدبية ومحاولة تفسيرها من مدخل الأبنية النحوية وكشف طاقة النحو فى بناء دلالتها سوف يعود بأعظم النتائج على النحو والأدب معًا ، كما سوف يعود بأعظم النتائج أيضا على متعلمى العربية والراغبين فيها ، وعلى الله - سبحانه - قصد السبيل .

* * *

ثبت بمراجع البحث

أولا : الدراسات :

• أرسطو .
– **كتاب أرسطو فى الشعر** (ترجمة د . شكرى محمد عياد – دار الكاتب العربى – القاهرة ١٩٦٧ م) .

• الأشمونى ، نور الدين أبو الحسن على بن محمد .
– **شرح الأشمونى لألفية ابن مالك** (دار إحياء الكتب العربية – القاهرة) .

• الأنبارى ، أبو بكر محمد بن القاسم بن بشار .
– **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات** (ط ٢ – تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م) .

• أنيس ، د . إبراهيم .
– **الأصوات اللغوية** (مكتبة نهضة مصر) .
– **من أسرار اللغة** (ط ٣ – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة ١٩٦٦ م) .
– **موسيقى الشعر** (ط ٣ – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة ١٩٦٦ م) .

• أيوب ، د . عبد الرحمن .
– **الأصوات اللغوية** (مطبعة الكيلانى – القاهرة ١٩٦٨ م) .

• بشر ، د . كمال .
– **علم اللغة العام ، الأصوات** (دار المعارف بمصر ١٩٧٣ م) .

• التبريزى ، يحيى بن على بن محمد بن الحسن بن موسى بن الخطيب .
– **الكافى فى العروض والقوافى** (تحقيق الحسانى حسن عبد الله) .

• التنوخى ، أبو يعلى عبد الباقى عبد الله بن المحسن .
– **القوافى** (تحقيق د . عونى عبد الرءوف – الخانجى ١٩٧٥ م) .

• ثعلب ، أحمد بن يحيى .
– **شرح ديوان زهير** (دار الكتب المصرية) .
– **قواعد الشعر** (تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى – القاهرة ١٩٤٨ م) .

- الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر .
  - **البيان والتبيين** (تحقيق عبد السلام محمد هارون – مكتبة الخانجي بالقاهرة) .
  - **الحيوان** (تحقيق عبد السلام محمد هارون – مكتبة ومطبعة الحلبي بمصر) .
- الجرجاني ، عبد القاهر بن عبد الرحمن .
  - **دلائل الإعجاز** (قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر – الخانجي بمصر) .
- ابن جني ، أبو الفتح عثمان .
  - **الخصائص** (تحقيق محمد علي النجار – دار الكتب المصرية ١٩٥٥ م) .
  - **المحتسب في تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها** (تحقيق الأستاذ علي النجدي ناصف وآخرين – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية بالقاهرة ١٣٨٦ هـ) .
- ابن جعفر ، قدامة .
  - **نقد الشعر** (تحقيق كمال مصطفى – مكتبة الخانجي بالقاهرة) .
- جونسون ، بارتون .
  - **دراسة يوري لوتمان للشعر** (مجلة الفكر العربي العدد ٢٥ ترجمة د . سيد البحراوي) .
- حجازي ، أحمد عبد المعطي .
  - **أسئلة الشعر** (الأهرام ١٩٨٩/١/٤ م) .
- حسان ، د . تمام .
  - **الأصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ م) .
  - **اللغة العربية معناها ومبناها** (الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٣ م) .
- الخفاجي ، الأمير أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان .
  - **سر الفصاحة** (دار الكتب العلمية – بيروت ١٩٨٢ م) .
- ابن دُرَيْد ، أبو بكر محمد بن الحسن .
  - **أمالي بن دريد** (تحقيق السيد مصطفى السّنوسي – الكويت ١٩٨٤ م) .

- الدماميني ، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر .
  - **العيون الغامزة على خبايا الرامزة** (تحقيق الحساني حسن عبد الله - القاهرة ١٩٧٣ م) .
- الربيعي ، د . محمود .
  - **قراءة الشعر** (دار المعارف بمصر ١٩٦٨ م) .
  - **مقالات نقدية** (مكتبة الشباب ١٩٧٨ م) .
- ابن رشيق ، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني .
  - **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** (تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد - دار الجيل بيروت ١٩٧٢ م) .
- الرضي ، رضي الدين الاستراباذي .
  - **شرح شافية ابن الحاجب** (تحقيق محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محيي الدين عبد الحميد - مطبعة حجازي - القاهرة) .
- ريتشاردز ، أ . أ
- مبادىء النقد الأدبي (ترجمة د . محمد مصطفى بدوي - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٣ م) .
- زايد ، د . علي عشري .
  - **عن بناء القصيدة العربية الحديثة** (مكتبة دار العلوم ١٩٧٨ م) .
- زكريا ، ميشال .
  - **دليل الدراسات الأسلوبية** (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٨٤ م) .
- الزيدي ، توفيق .
  - **أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث** (الدار العربية للكتاب - تونس) .
- ابن السراج ، محمد بن السري .
  - **الأصول في النحو** (تحقيق د . عبد الحسين الفتلي . ط ٢ مؤسسة الرسالة ١٩٨٧ م) .

- السعران ، د . محمود .
  – **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي** (دار المعارف بمصر ١٩٦٣ م) .
- سيبويه ، أبو بشر عمرو بن قنبر .
  – **الكتاب** (تحقيق عبد السلام هارون) .
- السيرافي ، أبو سعيد الحسن بن عبد الله بن المرزبان .
  – **شرح الكتاب** (مخطوط بدار الكتب المصرية رقم : ١٣٧ نحو) .
- الشافعي ، جمال الدين عبد الرحيم الإسنوي .
  – **نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب** (تحقيق د . شعبان صلاح – دار الثقافة العربية ١٩٨٨ م) .
- شاهين ، د . عبد الصبور .
  – **القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث** (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر – مصر ١٩٦٦ م) .
- ابن الشجري ، أبو السعادات هبة الله بن علي .
  – **مختارات شعراء العرب** (تحقيق علي محمد البجاوي – القاهرة) .
- الشنتمري ، يوسف بن سليمان بن عيسى .
  – **تحصيل عين الذهب ومعدن جواهر الأدب** (مطبوع بأسفل صفحات كتاب سيبويه – طبعة بولاق) .
- شيخو ، الأب لويس .
  – **شعراء النصرانية** (مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز – القاهرة ١٩٨٢ م) .
- الصبّان ، محمد بن علي .
  – **حاشية الصبان على شرح الأشموني** (دار إحياء الكتب العربية) .
- الضبي ، المفضل بن محمد .
  – **المفضليات** (تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون – مطبعة دار المعارف ١٣٦١ هـ) .

- الطرابلسي ، د . محمد الهادي .
  – **خصائص الأسلوب في الشوقيات** (منسورات الجامعة التونسية ١٩٨١ م) .
- عبد الرءوف ، د . عوني .
  – **القافية والأصوات اللغوية** (الخانجي بمصر ١٩٧٧ م) .
- ابن عبد ربه ، أبو عمر أحمد بن محمد .
  – **العقد الفريد** (شرحه أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري – دار الكتاب العربي) .
- عبد اللطيف ، د . محمد حماسة .
  – **الضرورة الشعرية في النحو العربي** (مكتبة دار العلوم ١٩٧٩ م) .
  – **في بناء الجملة العربية** (دار القلم – الكويت ١٩٨٢ م) .
  – **النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي** (القاهرة ١٩٨٣ م) .
- عبد المطلب ، د . محمد .
  – **بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي** (١٩٨٨ م) .
  – **العلامة والعلامية** (الوطن العربي للنشر والتوزيع – القاهرة بيروت ١٩٨٨ م) .
- العسكري ، أبو هلال الحسن بن عبد الله .
  – **كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر** (تحقيق على البجاوي ، ومحمد أبي الفضل إبراهيم – عيسى البابي الحلبي – القاهرة ١٣٥٣ هـ) .
- العقاد ، عباس محمود .
  – **اللغة الشاعرة** (الأنجلو المصرية ١٩٦٠ م) .
- عبده ، د . داود .
  – **دراسات في علم أصوات العربية** (مؤسسة الصباح – الكويت ١٩٧٩ م) .
- عمر ، د . أحمد مختار .
  – **دراسة الصوت اللغوي** (عالم الكتب – القاهرة ١٩٧٦ م) .
- العلوي ، ابن طباطبا .
  – **عيار الشعر** (تحقيق د . طه الحاجري و د . محمد زغلول سلام ١٩٥٦ م) .

- كشك ، د . أحمد عبد العزيز .
– **القافية تاج الإيقاع الشعرى** (القاهرة ١٩٨٣ م) .

- كولردج .
– **النظرية الرومانتيكية فى الشعر** (ترجمة د . عبد الحكيم حسان – دار المعارف ١٩٧٠ م) .

- كوين ، جون .
– **بناء لغة الشعر** (ترجمة د . أحمد درويش – الزهراء القاهرة ١٩٨٤ م) .

- ماكليش ، أرشيبالد .
– **الشعر والتجربة** (ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى – دار اليقظة العربية بيروت ١٩٦٣ م) .

- المبرد ، محمد بن يزيد .
– **المقتضب** (تحقيق الشيخ عبد الخالق عضيمة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٣٩٩ هـ) .

- المرزبانى ، أبو عبيد الله محمد بن عمران .
– **الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء** (تحقيق على محمد البجاوى – القاهرة ١٩٦٥ م) .

- المرزوق أبو على أحمد بن محمد بن الحسين .
– **شرح ديوان الحماسة** (نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون – لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥١ م) .

- المسدى ، د . عبد السلام .
– **الأسلوبية والأسلوب : نحو بديل ألسنى فى النقد الأدبى** (الدار العربية للكتاب – ليبيا – تونس ١٩٧٧ م) .

- المطلبى ، مالك يوسف .
– **فى التركيب اللغوى للشعر العراق المعاصر** (دار الرشيد – منشورات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ١٩٨١ م) .

● المعرّى ، أبو العلاء .
– **رسالة الملائكة** (المكتب التجارى للطباعة والتوزيع والنشر – بيروت) .

● ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم .
– **لسان العرب** (طبعة مصورة عن طبعة بولاق) .

● ابن منقذ ، أسامة .
– **البديع فى نقد الشعر** (تحقيق د . أحمد أحمد بدوى ، و د . حامد عبد المجيد – الحلبى القاهرة ١٩٦٠ م) .

● ناصف ، على النجدى .
– **القصة فى الشعر العربى إلى أوائل القرن الثانى الهجرى** (دار نهضة مصر للطباعة والنشر) .

● ناصف ، د . مصطفى .
– **الصورة الأدبية** (دار الأندلس – الطبعة الثانية – ١٩٨٢ م) .
– **مشكلة المعنى فى النقد الحديث** (مكتبة الشباب – القاهرة ١٩٧٠ م) .

● النحاس ، أبو جعفر أحمد بن محمد .
– **شرح أبيات سيبويه** (تحقيق زهير غازى زاهد – النجف ١٩٧٤ م) .

● ابن هشام ، أبو محمد بن عبد الله بن يوسف بن أحمد .
– **مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب** (دار إحياء الكتب العربية) .

● وارين ، أوستن .
– **نظرية الأدب** (بالاشتراك مع رينيه ويلك) (ترجمة محيى الدين صبحى – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية – سوريا) .

● ويلك ، رينيه .
– **مفاهيم نقدية** (ترجمة محمد عصفور – عالم المعرفة بالكويت) .
– **نظرية الأدب** (انظر : وارين ، أوستن) .

● ابن وهب ، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان .
– **البرهان فى وجوه البيان** (تحقيق د . حفنى محمد شرف – مكتبة الشباب ، القاهرة) .

- ابن يعيش ، موفق الدين يعيش بن علي .
  - **شرح المفصل** (عالم الكتب ، بيروت – مكتبة المتنبي ، القاهرة) .

ثانيا : الدواوين :

- الأعشى .
  - **ديوان الأعشى** (المؤسسة العربية للطباعة والنشر – بيروت د . ت) .
- الأنور ، فولاذ عبد الله .
  - **شارات المجد المنطفئة** (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨ م) .
- البياتي ، عبد الوهاب .
  - **مملكة السنبلة** (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ م) .
- ابن ثابت ، حسان .
  - **ديوان حسان بن ثابت** (تحقيق د . سيد حنفي حسنين – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ م) .
- جرير بن عطية الخطفي .
  - **ديوان جرير** (تحقيق د . نعمان محمد أمين طه – دار المعارف بمصر) .
- حجازي ، أحمد عبد المعطي .
  - **ديوان أحمد عبد المعطي حجازي** (دار العودة – بيروت ١٩٧٣ م) .
- الحطيئة .
  - **ديوان الحطيئة بشرح الأعلم الشنتمري** (تحقيق درية الخطيب ، ولطفي الصقال – مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٧٥ م) .
- دُنْقُل ، أمل .
  - **الأعمال الشعرية الكاملة** (مكتبة مدبولي – القاهرة ١٩٨٥ م) .
- الذبياني ، النابغة .
  - **ديوان النابغة الذبياني** (تحقيق وشرح كرم البستاني – دار صادر – بيروت) .

- أبو سنة ، محمد إبراهيم .
  - **الأعمال الكاملة** (مكتبة بيروت – القاهرة ١٩٨٥ م) .
  - **مرايا النهار البعيد** (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ م) .
- السياب ، بدر شاكر .
  - **ديوان بدر شاكر السياب** (دار العودة – بيروت ١٩٧١ م) .
- شوشة ، فاروق .
  - **يقول الدم العربى** (دار الوطن العربى للنشر والتوزيع ١٩٨٨ م) .
- طاهر ، حامد .
  - **ديوان حامد طاهر** (القاهرة ١٩٨٥ م) .
- ابن العبد ، طرفة .
  - **ديوان طرفة بن العبد بشرح الأعلم الشنتمرى** (تحقيق درية الخطيب ولطفى الصقال – دمشق ١٩٧٥ م) .
- عبد الصبور ، صلاح .
  - **الإبحار فى الذاكرة** (منشورات دار الآداب – بيروت ١٩٦٩ م) .
  - **أحلام الفارس القديم** (منشورات دار الآداب – بيروت ١٩٦٩ م) .
  - **أقول لكم** (منشورات دار الآداب – بيروت ١٩٦٩ م) .
  - **الأعمال الكاملة** (دار الشروق ١٩٨٦ م) .
- عنترة .
  - **ديوان عنترة** (دار صادر – بيروت) .
- المتنبى ، أبو الحسين أحمد .
  - **ديوان المتنبى** (دار صادر – بيروت) .
- امرؤ القيس .
  - **ديوان امرىء القيس** (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار المعارف بمصر) .

• • •

فهرس تحليل محتوى الكتاب

مقدمة (ص : ٥ — ١٨)

الفصل الأول (ص : ١٩ – ٨٩)

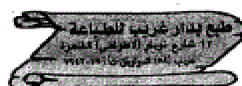
عن خصائص الجملة فى الشعر

محاولة النحويين القدماء استكشاف خصائص الجملة فى الشعر . محاولة سيبويه . تأكيد السيرافى ذلك (ص : ٢٢) . العودة إلى السَّنن الصحيح (ص : ٢٢) . الشاعر على وعى بأنه يفارق نظام اللغة العادية (ص : ٢٢) . قبول المتلقين لهذه المفارقة . مثال من شعر النابغة (ص : ٢٣) . المجاوزة أو الانحراف فى الشعر . تعريف النحويين للجملة واهتمامهم بحسن السكوت على آخرها (ص : ٢٤) . وجوب الفائدة للمخاطب هو المحك فى تعريف الجملة . تعريف الجملة ينطبق على النثر وعلى الشعر . الوقف فى النص النثرى يراعى نهاية الجملة . مثال من نثر الجاحظ (ص : ٢٥) . لا يصح الوقف الاختيارى على غير نهايات الجمل فى النثر . الوقف الاختيارى على غير مواقعه فى النص النثرى مُفْسِدٌ له (ص : ٢٦) . الوقف فى الشعر لا يراعى نهاية الجملة بل يراعى الشطر والبيت . مثال من قصيدة سويد بن أبى كاهل (ص : ٢٦) . أساس التقسيم فى الشعر مختلف عنه فى النثر (ص : ٢٧) . مقارنة بين الوقف فى النثر والوقف فى الشعر (ص : ٢٨) . ليس للجملة فى الشعر الاستقلال الذى لها فى النثر (ص : ٢٨) . إلامَ يؤدى الوقف على أواخر الأشطر وأواخر الأبيات ؟ (ص : ٢٩) . بناء البحر الشعرى يقوم على اعتبار وحدة البيت ذات شقين . يُفَضَّل فى الإنشاد أن يظهر كل شطر على حدة حتى مع التدوير . نسبة التدوير ضعيلة فى الشعر القديم (ص : ٢٩) . التصريع دليل على استحسان الوقف على آخر الشطر الأول (ص : ٣٠) . بعض الأبيات المصرَّعة داخل القصيدة لابد من اعتبار الوقف عليها (ص : ٣١) . أمثلة على ذلك (ص : ٣٢) . رأى ابن جنى (ص : ٣٣) . التصريع داخل القصيدة يقتضى تغيير العروض وهذا دليل على استحسان الوقف على آخر الشطر الأول (ص : ٣٥) . قطع همزة الوصل فى أول الشطر الثانى دليل آخر (ص : ٣٦) . أثر الوزن والقافية فى بناء الجملة (ص : ٣٧) . الوزن مصحوب بالاستثارة . رأى كولردج (ص : ٣٨) . تجاوب اللغة مع استثارة الوزن . الوزن ليس مستقلا عن القصيدة . مثال من شعر الأعشى . الشعر الحر لا يختلف عن الشعر القديم فى هذه النقطة (ص : ٤٠) . مثال من شعر صلاح عبد الصبور . مثال آخر من شعره . مقارنة (ص : ٤١) . لجوء بعض الشعراء إلى كتابة القصيدة بطريقة ليست عروضية . مثال من شعر أمل دنقل (ص : ٤١) . دلالة هذا (ص : ٤٢) . مثال آخر من شعر أمل دنقل (ص : ٤٤) .

الفصل الثالث (ص : ١٥٧ – ٢١٦)

الجملة والبيت الشعرى

خاتمة (ص : ٢١٧ — ٢٢٠)


طبع بدار غريب للطباعة